

# ملاحم من الأدب العربي السعودي الحديث

## إعداد: سعد الحميد

الإبداع وهي تتقافز من جنس إلى آخر ومن جيل إلى جيل. ويدهي أن ليس بمكة عدد واحد أن يرصد مجمل الحركة الإبداعية الثقافية في السعودية، ولا في أي قطر آخر؛ بل ليس بإمكان عدد - مهما كبر - أن ينأى بنفسه عن الهفوات كأن يسهو عن ناقد أو قصاص أو شاعر قدير.

ومهما يكن من أمر، فحسب هذا العدد الخاص أن يصل ما انقطع من صلات بين الآداب وكتّاب القطر العربي السعودي من جهة، وبين هؤلاء وقراء الوطن العربي الكبير بعد سنوات حافلة بالانقسامات والخلافات الحادة على غير سعيد. والآداب، إذ تشكر لسعد الحميد جهوداً، فإنها ترحب بالكتّاب العرب السعوديين من جديد غصناً وارفاً في شجرة الثقافة العربية الطامحة إلى كل حرّ وجميل وخالق<sup>(\*)</sup>.

### الآداب

(\*) يعترف قلم التحرير بأنه أدرج في هذا الملف الخاص مادتين أو أكثر تتميزان بغموض شديد يبلغ حد الإيهام والانغلاق. ولكننا أثّرنا مع ذلك إثبات هذه المواد، تاركين للقراء الحكم النهائي... كما أن المواد المنشورة هنا ليست كل ما أرسله لنا الشاعر سعد الحميد، بل معظمه.

بعد مضي أكثر من ثمانية أعوام على إصدارنا عدداً خاصاً بالأدب العربي السعودي، نعود في الآداب من جديد للالتقاء ببعض أشقائنا الكتّاب السعوديين القدامى والتعرف إلى أجيال جديدة من الشعراء والقصاصين والنقاد في هذا القطر العربي الشقيق. وربّ قائل إن ثمانية أعوام ليست بالمدة الزمنية الطويلة التي تستوجب عدداً جديداً خاصاً بأدب هذا البلد أو ذاك. ومع ذلك فيبدو أن أعمار القصاصين الجدد - كما يقول منصور الحازمي - وربما أعمار الشعراء والنقاد الجدد كذلك، «قد قصرت كثيراً جداً، فأصبحنا نصيف الأجيال على العقود من السنين، لا على ما هو مألوف؛ أي ثلاثين سنة» (مجلة قوافل، العدد الخامس ١٩٩٥). ويبدو أيضاً أن كل جيل يأتي «يحاول أن يتميز عن الجيل الذي سبقه».

ولهذا كان هذا العدد الخاص، الذي أعدّه وكأبد في جميع مواده، الشاعر والصحفي الأستاذ سعد الحميد، ليكون شهادة متنقلة على حركة

# أدبنا الأكثر حداثة.. الأكثر خيرة

## - تشوفات معوقة -

محمد العباس

حصول الاصطدام بين تيار أدبي ناهض لم يتبين مساره بعد، ونمط ثقافي راسخ يتعامى عن حركة التاريخ خارج دائرته المحدودة، ولا يرى في العودة إلى التراث إلا عودة زمنية أو اسمية؛ فهذا النمط الأخير يريد التجدد، ولكن بحذر وببطء شديدين، وبإصرار على أن يكون هو مصدر الإنتاج المعرفي والأدبي

الأوحد، بل ومن خلال

مؤسساته التي تعاني - في حد ذاتها - اختلالات تكوينية معوقة.

وبين هذه التجاذبات ظل

أدبنا هو الأكثر حداثة؛ ونعني

بهذه: حداثة التجريب الأجناسية والتفقيقات اللغوية والمضامين العرضية لا الحداثة الزمنية؛ يراوح خطوة للإمام وأخرى للخلف، ويسجل قطيعته مع السائد، إخلالاً بمجمل قدسيات الثقافة العربية عموماً، وإشباعاً لحاجات متولدة من بروز بنى مغايرة، وبحثاً عن أفق لمكانات التمدد الكمّي والنوعي واحتمالية الاعتراف بمشروعيته رسمياً وجماهيرياً... فيما تولدت معوقات أخرى بعضها متفرغ عن القوى المحافظة، والبعض الآخر ناشئ عن تيار

النزعة التجديدية في أدبنا، وإن نهلت بعض مواصفات تجربة التحديث العربي وكانت عرضة لموجات العولة الحداثيّة، فإنّها انبثقت من الحاجة لتلبية متطلبات وعي تاريخي، وانبثت في جانب مهم منها على قاعدة اجتماعية مرّت هي الأخرى بتحوّلات ثورية كبرى.

وأما هذه التحوّلات فبعضها

مستوعب ومتحكّم في

انبناءاته وتفرّعاته المستحدثة،

وفق رؤية تحديثية أشمل

ولكنها أبطأ؛ وبعضها مهمّل

أو مسموح له بالتمدد

العشوائي، بوصفها حالات

كميّة أو كفيّة، لأنه غير مرئي أصلاً، وغير مدرك، لا من

قبل المجدّدين ولا من أصحاب النزعة المحافظة. ولما كان

التجديد عموماً حالة انفعالية أو انقلابية لا تقرّ الانتظار

ولا التصالح، فإنّها تستمدّ طاقتها من الرغبة الجامحة

في التدمير وتقويض البنى القديمة بكافة تشكّلاتها،

ومحاولة إثبات مشروعيتها هي وتعزيزها. ولأنّ المحافظة

حالة مركّبة إنتاجياً، منغلقة شديدة الحذر تجاه كل

محاولة لزحزحة بناها المتوارثة، فقد كان لا بدّ من

التحديث نفسه. فالقوى المحافظة ازدادت قوةً وحنكةً ولاسيما مع انفتاحها على مضامين التيار التجديدي ومعين جمالياته، وتحكمها في مفاصل الساحة الثقافية عبر هياكل ومؤسّسات استطاعت أن تفتت بوساطتها الوحدة المصطنعة التي كان يتوهمها ممثلو التيار التجديدي. وأما هذا التيار فقد استجاب بدوره للهامش المشروط الذي قُدّم إليه، كما ضاعت هويته مع كثرة الطُرُق على طروحاته، وفُرغت مضامينه بإشغاله بمعارك وهمية، إلى أن استسلم جانبٌ كبيرٌ منه إلى الفردية، والتنازل عن صياغة تجربته كتيار فاعل، ليبقى في النهاية مجرد مسمّى يمارس اشتغاله على اللغة بوصفها خياراً تجديدياً وحيداً.

ومازال أدبنا الحديث يعاني من التهميش والعزل، رغم الكثرة الكاثرة من الأقلام التي تتعاطاه وتمتھنه كأداة تعبير معاصرة، ورغم إطلاقة اليومية عبر وسائل الإعلام المختلفة، ورغم حضوره المكثف من خلال المهرجانات والندوات. وأيُّ قراءة متأنية لمجريات فعلنا الثقافي الباطنية كفيلة بأن تكشف مدى تموّه تلك التمظهرات الشكلانية، ودرجة معاناة أدبنا، الأحدث بصورة خاصة، من الاغتراب والانتقاص؛ فهو لم يسجّل أيُّ اختراق لذائقة الناس أو ذاكرتهم، ولم يدخل بعد في مقررات المدارس، ولم يُدرَج ضمن أيِّ خطة تربوية، استهانةً به كمّاً وكيفاً، تأكيداً لعدم مشروعيته. ولذلك لم يكن من المستغرب أن تتوقّف كلّ الدراسات في ملف الشعر السعودي المنشورة في العدد ١١٤ لمجلة الحرس الوطني عند النقطة التي بدأ فيها شعرنا الأكثر حداثةً بالظهور، ما عدا التماعات ضدّية في ورقة الدكتور حسن الهويمل، وأخرى وصفية في ورقة الدكتور محمد

الشنطي.

وأدبنا الحديث معوّق ومعطّل بالحجج والمعوقات التي اصطدم بها الأدب العربي نفسه عموماً. فنصوصه، كما يُزعم، غير مستقرة كأجناس أدبية... وشعريته منفرة للأسماع، لم تعتدّها الذائقة ولا الفطرة العربية... وتطويراته المستحدثة فيها مخالفة صريحة للبيان العربي، أو مشاكلة لأدب الآخر الغربي... أما مضامينه فتصادم الميزان القيمي والخلقي للمجتمع. ودعاوى التعويق هذه صادرة عن الوسيط القائم بين الأدب كمنتج تغييري، والجمهور كمتأثر قابل للتأثر بحركة الفعل الثقافي، على اعتبار أنّ الثقافة ظاهرة تاريخية وإنسانية. فالوسيط المتمثّل في هياكل ومؤسّسات هي أقرب إلى حراس الأدب (بل والذوق أيضاً) لا يُنتج ولا يُحبّذ إلا الثقافة المدجّنة أو المنضبطة، الأشبة بما ينتجه القطاع التقليدي في الاقتصاد... وهو قطاع يلبي الحاجات المريّة، الشديدة البروز والإلحاح، ولا ينفذ إلى أعماق الرغائب الإنسانية، إيماناً منه بسكونية التاريخ، وثبات المتطلبات المادية والروحية، وفاعلية الأدوات التعبيرية مهما نال الزمن من نصارتها. ولأنه عاجز عن الامتداد بالرؤية إلى ما وراء المُتَنَقّش على السطوح من صور، فإنّه بالتأكيد عاجز عن رفع مستوى التطلّع لدى المتلقّي. ليس هذا وحسب، بل إنّ الوسيط المذكور يتدخل كوسيط قضائي لترشيد تحولات الذائقة، وردّ المستجِدّ من الروافد النقدية والإبداعية نيابةً عن المتلقّي؛ فحين أدخل الدكتور عبد الله الغدامي، إلى ساحتنا الثقافية، جوانب من الألسنية بمحاضراته الشهيرة منتصف الثمانينات، وعنوانها «الموقف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون»، ثارت ثائرة حراس الأدب، إشفاقاً على نسيجنا الاجتماعي الذي لم «يتأهّل» بعد

## حين أدخل الغدامي في منتصف الثمانينات جوانب من الإلسانية ثارت ثائرة حراس الأدب إشفاقاً على نسيجنا الاجتماعي الذي لم يتأهل بعد لعملية التحديث!

لعملية التحديث ولا يحتاج إلى تجديد خلاياه المستهلكة، ولعدم حاجة تربتنا الثقافية أصلاً إلى ما يخصبها!.. وبذلك ظلت فعالية التجديد الأدبية في موقع مهمشٍ قياساً إلى متواليات الفعل الاجتماعي والاقتصادي.. بمعنى أن هذا الأدب المتضخم بالأقلام والإصدارات، يُراد له عبر الوسائط أن يكون مجردَ مظهراتٍ بذخية وشكلانية، غير مؤثرة في تغيير البنى الاجتماعية.

وبفعل قوة الطرد العاتية تلك انزاح أدبنا الحديث عن أهم مقوماته الفاعلة؛ فبدأ بمجمله من خلال حملات التينيس، واستمرارية الطرُق عليه، وكأنه أدبٌ دخيلٌ، لا يمتُّ راحته بصلة لما أسسَه رؤادُه، أو مجردَ خاطرات تهويمية لذوات مأزومة تمتهن الخربشات التجريبية، وتسدُّ ثغراتها المعرفية بمضامين ورؤى من دوائر ثقافية عليا، أو اغترابية. بل إن الكثير من ذلك الأدب، الأكثر حداثة، ظهر بمظهر النموذج المستورد الذي يُعالج ما لا رصيده له اجتماعياً، فكان فوق الواقع أو خارجه، الأمر الذي سهل تحييده وإخراجه من العملية التربوية، بل ومن خطط الانماء الأشمل، لأنه من خلال ذلك المظهر لم يكن خير ممثِّل لشخصية إنساننا بأبعاده المختلفة التي كان أهمُّها الانضباطية الأخلاقية القصوى (كما هو مروج نظرياً، وكما ينبغي الامتثال له صورياً) فاحتُسِب ردة فعلٍ انفعالية، لا حالة من حالات الوعي العميقة والبعيدة المدى. ولفهم حقيقة ما أنتجنا أدبياً خلال العقود الثلاثة الماضية، ينبغي ألا نرتهن لمحدودية الدائرة الثقافية،

وضغوطاتها التقويمية. فالفعل الأدبي نشاط إنساني بالدرجة الأولى، ولا بد أن نلامس الصلة بينه وبين فعاليات إنسانية أخرى. وقد جاء هذا الفعل في ظل تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية كبرى، حتمت أن تتغير بنيتنا القولية، وأن يكون لخطابنا الأدبي صيغة بلاغية أقدر على التعامل مع راهنية العصر. ذلك أن أدبنا الذي أنتجناه ضمن تلك الصيرورة لم يكن مجرد لغوٍ واشتغالٍ على البهرجة اللفظية، كما يميل البعض، بل لا يمكن أن نقر بأن كل مظهراته كانت متماثلة أو متولدة من مثيرات المضخة الروحية والمعرفية الكبرى المتمثلة في الأصل العربي؛ وفي صيغ التحدي والتعويق التي برزت سواء في وجه الشعر أو القص أو حتى المناهج النقدية الحديثة أكبر دليل على أن العملية لم تكن مجرد محاكاة استعراضية. فالمعركة كانت بين قوى تجديدية وأخرى تستشعر التحولات التي قد تقلل من أهميتها كمرشحات للذوق والأخلاق، هذا إن لم تقوض مشروعيتها. ولم تكن المعركة ذات مظهر أو بعد بلاغي وحيد. والذي حسم الأمر لصالح الطرف الثاني هو جاهزيته كمنظومة راسخة في وجه تيار صاعد لم يكن يعي حقيقة وجوده وأهميته؛ وهو ما يفسر انكفاء الكثير من رؤاده، وتَنصَّل البعض من تاريخه، وانطفاء تشوُّقات تلك الشعلة الإبداعية المتوقدة، بل ويفسر أيضاً المستوى المتواضع للجديد من الإبداع: فحرارة المجابهة التي كانت تصهر قصائد الشاعر محمد الثبيتي، مثلاً، لا تتأتى له

اليوم في ظل توفر هامش يسمح بالتعدد والتجاور البارد، لا التنافسي. وهذا التعدد مشروطاً ضمناً بخطوط تبقى عملية التحديث عموماً في حالة انعزال تنسكي في أحسن الأحوال... وهو الأمر الذي يعطي الدكتور الغدامي إمكانية محاولة زحزحة بنى الثبات التكوينية في القصيدة العربية من خلال بحث «القصيدة والنص المضاد» مثلاً، حيث استطاعت المنظومة الجديدة مقارنةً قدسية اللغة، إلى حد الإخلال بمعاييرها النحوية، والقفز على كمون المناهج النقدية المستهلكة،

ولكن ضمن دائرة منفصلة عن مواقع الفعل الثقافي الأشمل.

وإذا كانت الساحة لم تنتج حتى الآن قراءة معمقة وواعية لنشأة أدبنا الأكثر حداثة، خصوصاً من جانب

المتحمسين لهذا النموذج التحديثي، فهذا يعطي الفرصة لقوى التعويق المضادة لتقديم قراءات منحازة تدفع بكل تطلعات المنجز الثقافي نحو الدوائر التغريبية، واتهام هذا المنجز بالعبث بالتراث، والإخلال بقدسية اللغة، وتهديم قوالب التعبير المتعارف عليها، والذاتية في التعبير، والتجريبية، بالإضافة إلى سلسلة طويلة من الهامشيات التي اندفع وراء سرابها كثير من ممثلي المنظومة التحديثية... الأمر الذي عوق بدوره تصاعد التوجّهات الفكرية والمضمونية للتيار الأكثر حداثة في أدبنا، وقُلل من إمكانية تكثير الفلسفة الجمالية التي تستند عليها قوى التجديد الأدبي وتوصيلها. وكان الأولى أن يستبدل وعي الفئات الفاعلة تلك المهارات، التي حثّمها شيء من

الغفلة والاستعراضية أو حبّ البقاء، بمجادلاتٍ أوسع حول الأصل الجمالي أو النفسي أو الاجتماعي للتيار التحديثي، أو القدر الذي يحمله هذا التيار من خطاب الحداثة المعاصر كطرف متأثر بمركزية ثقافية، أو الكيفية التي يمكن بها ربطه بالخطط التنموية الشاملة، التي قد تساعد على الإقرار بمشروعيتها رسمياً وجماهيرياً، وتقلل من حدة المجابهة المفتعلة من قبل الوسيط المعوق لتناميه عموماً. لكن هذا التيار كمنظومة مهمومة بالتأسُّب أو التمرُّس

الشكلي، لم يكن يدرك أهميته إلا من خلال تمثله لحالات أدبية، ولم يكن على دراية بفعالياته اللادبيّة - وهي الأهم - كامتداد عضوي، وكغطاء روحي، رغم استناده إلى كوكبة هامة من المنظرين الذين أسهموا

بقوة في استجلاء أبعاده الأدبية، لكنهم لم يحزروه من حالة اللاوعي بمداراته وإمكانياته الكبرى لتجاوز المعوقات، ولا من انشغالاته بتطوير تقنياته الأسلوبية.

وحالة اللاوعي هذه التي تكتنف هذا التيار الأكثر حداثة، والقائمة على التغافل عن الخلفية التي تتشابك فيها مستويات النشاط الإبداعي، هي التي أفقدته آخر ما تبقى له من مشروعيته الإبداعية. فقد خطا بعض متفذيّه خطوة لا يمكن أن نصفها بالنخبوية، بقدر ما يمكن وصفها بالرؤية القاصرة؛ ونعني هنا مجلة النص الجديد التي صدر منها عدنان حتى الآن، وهي بمجملها تأكيد لما يردده الطرف المعوق لتنامي التيار، خصوصاً بما تنشره من إبداع أقرب إلى

مجلة «النص الجديد»، التي صدر منها عدنان حتى الآن، تأكيد لما يردده الطرف المعوق لتنامي التيار الأكثر حداثة في أدبنا، ولا سيما بما تنشره من إبداع أقرب إلى التجريب المفتوح بدون ضوابط أو معيارية، ومشاكله التيارات الغربية الأكثر تطرفاً مع غياب حريج للخصوصية النقدية المنبثقة من داخل التيار نفسه!

التجريب المفتوح بدون ضوابط أو معيارية، ومشاكلة التيارات الغربية الأكثر تطرفاً، مع غياب صريح للخصوصية النقدية المنبثقة من داخل التيار نفسه، وهو ما يمكّن الطرف المتربّص من الإصرار على رفضه الصريح للتيار كمنظومة فكرية وكفلسفة جمالية. ففي هذه المجلة إصرار محيّر على أن تكون دورية غير جماهيرية، بل وغير مقروءة، إيماناً من متنفذها بأن الأدب لا ينبغي أن يقول شيئاً، وألا يرتهن للأيديولوجيا، وألا يحمل أيّ فعالية مشاكسة للثوابت الثقافية... في الوقت الذي تنفتح فيه على نصوص مسطّحة، تأخذ مشروعاتها من المنحى الشكلاني لعملية التحديث، ولا تفرّق بين طاقة النصوص الرؤيوية ومثيراتها الزائفة، فتزعم تمثّل المساحة العريضة من المجدّدين، وتطمح لأن تكون صوت التيار التحديثي عموماً، بدون الحاجة إلى منهجية واضحة. وهذا يعني أن التيار يبحث عن الكمّ تصخيباً لصوته بمن هبّ ودبّ، وتعويضاً لعجزه النوعي.

وتشكّل خطوة النصّ الجديد بالإضافة إلى الركائز الهائل المسكوت عن اختلالاته الذي تقذفه الصفحات الثقافية وبعض الدوريات حالة من حالات التشويه أو التقويض الداخلي للتيار، لأنها بمثابة إعلان للتنازل عن الأدب المنتج للقيم، ومحاولة لإفقار الإبداع من مبررات صوغ التجربة الإنسانية، والانكفاء على بُعد التجديد اللغوي عوضاً عن التفعيل الشمولي لوحدات التيار التحديثي... وهو ما يهدّد أدبنا الأكثر حداثة بفقدان الفعالية والتأثير في العملية الإنمائية، لأنه بهذه الصيغة إنما ينفي أثر معطيات التجربة في مراكمة المفهومات التي تتحوّل بدورها إلى حالة أنضج ممثّلة بالوعي. كما يكرس ذلك التوجّه فرادة الصوت ضمن تيار لامتجانس، كلّ

يجرب فيه ابتكار جماليات فردانية، لا تستند إلى رؤية نظيرية... الأمر الذي قد يفتّت هوية التيار ويغيّبها، أو يجعلها رهينة التجريب لفترة أطول، وهذا أمر طبيعي يحدث لأيّ جبهة تتعرّض لضغوطات مادية ومعنوية مكثّفة، ولا تمتلك مخزوناً تواجه به محاولات القهر والامحاء من خارطة الإبداعية.

ورغم توقّر فصيل نقدي مساند يمارس دوره فعالية ملحوظة، وبأدائية أكثر وعياً وخصوصية من الشقّ الإبداعي - بالنظر إلى كون فئاته الفاعلة أكثر دراية بتشابك مستويات النشاط الإنساني - فإنّه مازال بعيداً عن مجريات التجربة، وغير قادر على تمنيع التيار من الانزلاقات التجريبية... بل مازال مغترباً عن متواليات الفعل الثقافي الأشمل، وعن خصوصية التجربة المحلية. فإحساسه بمنشأ الظاهرة التجديدية مرتّنه لمركزية غربية، أو استعادية تراثية، أو ربطية بيئية... بل إن القراءات تسجّل محاولة لمائلة التيار وحبسه في منظور تجارب سابقة؛ وهذا نقد لانهائي، عند مجادلة التشظيات الفكرية الناشئة عن النزعة التجديدية، وهو الأمر الذي يحتمّ فرز مستويات التيار الصوتية، واستشراف احتمالياته، ليكون هذا النقد بحق ناقداً، مقوماً، ومشاركاً في صياغة تشوّقات التيار، ولئلا يظل عرضاً لحيرة التماثل مع مثيرات حداثة العصر المفرطة التأوّر، أو مصالحة المؤسسات المحافظة، بتفكيك وحداته، والاستجابة التدريجية لتشوّحات الأطر والمضامين التقليدية، أو توسّل الذائقة الجماهيرية بتخفيض تعالياته الإبداعية.

محمد الشيتي

# تحية لسيد اليد

ستموت النسور التي وشمّت دمك الطفل يوماً وأنت الذي

في عروق الثرى نخلة لا تموتُ

مرحباً سيّد اليد

إنّا نصبناك فوق الجراح العظيمة حتى تكون سمانا وصحراءنا

وهوانا الذي يستبدّ فلا تحتويه النعوتُ

\*

ستموت النسور التي وشمّت دمك الطفل يوماً وأنت الذي

في حلق المصابيح أغنية لا تموتُ

مرحباً سيّد اليد

إنّا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك حين استكانت

لخطوتك الطرقات وألقت عليك النوافذ دفء البيوتُ

\*

ستموت النسور التي وشمّت دمك الطفل يوماً وأنت الذي

في قلوب الصبايا هوى لا يموت



# المراثي

## محمد جبر الحربي

(١)

للجبال أيأثلها والقرى  
للثريا عيون الثرى  
للمراد انحناء المكب على جمره  
ولقلب المحب الصقيع.  
قطيع من الفلوات الهموم يمر  
وكم ذا يمر..  
وكم ذا قطع  
وكم من جبال بمنتصف العمر  
أشعلتها بالقصائد.  
ماذا أرى؟ ما يرى؟  
ما الذي اشتري؟ ما اشتريت؟  
وماذا يُباع..  
وماذا أبيع؟  
نعم إنها الحرب..  
إني بذلت لها كل ما أستطيع  
وإني لها الحرب  
أزّ الرياح فرادى

وفزّ الجهات جميع

خطبت لها العاديات السرايا  
وأسرجت روحي لها وعظيم النوايا  
وسيجني حبّها: بحرها والبقيع.  
نعم إنني الحرب  
خالصة للدماء  
ومخلصة للسماء

إذا ما تسمت بأسمائها السبع  
إن ظل طفلاً على فطرة الأسوياء..  
وضل القطيع

تمرّ به الريح حاملة ما تشاء من الجند  
مقلّبة ما بدا، أو تهياً لحافرها الصلر  
ماذا الشتاء؟  
وماذا سيمنح أكمامه في الربيع..  
الربيع؟

نعم إنه الحب  
إني بذلت له ما يريد  
فحاربتُ باسمك..  
ثم قُتلتُ، وباسمك

لا تسأليني عن الذنب، مانحة الدرب  
إن القتل قتل على الضفتين  
وإن الشهيد شهيد..  
وإن الشفاعة قائمة  
وشفيح هواك... وقلبي  
وللجرح في كل قلب شفيح..

(٢)

السموات دونك  
فلتقطفي للسماء سماء تظللني  
ثم في بهجة الخطو  
خطي امتداداً لعينيك غيماً جسوراً  
لعيني  
إن الغيوم التي تعرفين استقالت  
وتلك التي تجهلين استمالت  
سراباً فمالت  
لكم ظلّ في الأرض ما يسند العود  
كم أئخذ الطفلَ طفل



تطاردي العواصم لا أرى منها سوى أشباحها ونخيلها الذهبي منفياً على طرقاتها العذراء حيث الناس لا يمشون وهم تراثها في دلة البدوي محموساً على الأوطان. واكاد الملح وجهها في أعين الشعراء مسحوبين من أذانهم في أعين البسطاء يحضنها التراب ولوعة الجداران. مطر.. تطاردي الحمايم، والذئاب، وخسة الندماء لا ليل تجلى لا نهار مهد الطرقات للموتى قصائدهم وللأحياء فسحة أن يموتوا أن يُطل نشيدهم عذباً جريحاً كاسراً من جوع عين من دم غض إلى نهل المسامع: يا حمائم.. يا حمائم: أطلقني السجناء.	(٣) مطر تطاردي القصيدة استجير بمعطف الماضي فأخرّب الأوقات واسرّب الأموات من فلواتهم وارتّب الجلساء للقاضي.. لا لم يجينوا بعد لكن المقابر في تلفتها تضيء ملامح الزوار ما جاؤوا ولكن البياض يُحلّ سرته فتخضر الحمايم حاملات رزق عشاق تناؤوا لكأن في العينين ما يكفي عن الديباج في الأغصان ما يغني عن الأطراف في حبل الاحالة ما يحلّ القلب من دمه وما جاؤوا.. جلسوا على الأحجار ينتظرون أن تصل القصيدة من سحب الرمل أن يصل المغني صوته بالرعد أن تلد البروق لكي يرى الأعمى مطر..	يحاول أن يجمع الماء من بهجة النهر مختطفاً أثماً: الجيوش معي ثم إني لمنتصر. غير أن القلاع تهاوت ولم يبق غير الرمال البهيمه خطف الفراشات كفّ الموت عن الموت كفان جاهزتان ولا قطرة للغناء. خليفة كل النساء وهامة كل الرجال السلالات دونك ما يفعل المرء حين يشيخ وما زال طفلاً.. يحاول أن يجمع الماء من مهجة النهر كفان جاهدتان ونبع من القلب حتى انحناء الهواء إذا ما احتفى بالطوالع. والباسقات إذا ما تسلل عبر الخلايا وفجر في هدأة المرء أوطانه إن يمرّ خفيفاً.. عنيفاً وتفتح كفان جاهدتان ولا أثر للهواء!!
---	--	--

# انطفاءات اللون

## حسن السبع

الذي كان يوارى سواة الوقت  
عذابات الفصول الآتية

### الرمادي

أيها النسيان  
يا فاكهة الوقت المسجى  
يا أنين الباب  
يا حزن كوانا الأقلة..  
بارداً منطفئاً تأتي  
فهل تنهض من أفقك يوماً  
سنبله؟

### البنفسج

يا صديقي..  
ما الذي تقترب الليلة من أحلامك  
الأولى.. وماذا ستغني  
لتضاريس البلاد  
«صرخة في واد»  
أم نفخة وعد في رماذ  
أبدأ منكسراً تهمني  
كضوء اللؤلؤة  
أنت يا فاختة المنفى التي تنزف لحناً  
في الأماسي الظامنة  
لحنك - الآن - معي  
قلبي معك  
إنها الدندنة الأولى التي تعصف بي  
إنها النار التي تهتف بي  
أن أسمعك  
في تراب ضيئك

## الدمام

### الأبيض

ينسج المنفى من الوقت  
تفاصيل كفن  
ليغيب السوسن المكسور في الصمت  
ومن غير وطن  
زمن يعبر هذا الأفق أم..  
ظل مسجى في الزمن

### الأزرق

بيننا يا زمن النشوة  
أغلال المسافة  
بيننا ألف سماء...  
وحراب  
بيننا مليون مزلاج وباب  
ولهذا سوف نلقاتك  
سراباً في سراب

### الأحمر

مزمن يا شفق العشق  
لهات الهاجرة  
والينابيع التي فجرتها يوماً  
ذوى تيارها ثم انطفأ  
عم سباتاً أيها المنسي في الرمل فإننا  
قد نسفنا الذاكرة  
عم سباتاً..  
فمن الماء إلى الماء  
ظماً

### الأخضر

تشحب الاسماء  
تساقط إعياء  
على وجه المدينة  
ويثن الكرم عند الساقية  
صيف لنا يا أيها التوت



# شارق

محمد علوان

غير الثقات اكّدوا في جلسة سَمَرٍ يحتسون فيها القهوة المرّة وأحاديث فاقعة العذوبة أنه ربما عاش ألف سنة بالتمام والكمال، لم تسقط له سنّ، ولم يخالط شعره البياض، ولم تلوحه شمسُ القیظ. هزّوا رؤوسهم بشكل جماعي وقالوا بصوت واحد: كان شارقُ مختلفاً.

دارت القهوة للمرّة الثانية، كان الساقى نحیلاً يتّجه إلى الصمت، إن تحدّث أصغوا إليه دون استثناء.

لكن أرايت كيف يتحدّث الإنسانُ من وراء قلبه؟ ذلك النحيل تسلّل إليهم عبر قهوته المرّة دون عناء، أصابعه النحيلة تمتدّ إلى أصابعهم المتورّمة بدمٍ فاسد. تحرك الدم قليلاً فإذا بالأحاديث تنتشر قليلاً وقليلاً. رجل وسيم جداً، مليء بشامةٍ على يسار الناظر إليه، إلا أنه متأكّد تمام التأكيد أن الشامة بالنسبة لخارطة الوجه تقع إلى اليمين. ضاق ذرعاً بالذي أمامه وصاح به بقليل من التهذيب: إخالُ أنك تعاني من غشاوة في العين.

صرخ رجل قصير القامة، كان أطول ما به تلك الأسنان العجيبة في مقدّمة فمه: هل تقصد العين اليمنى أم اليسرى؟ لم يضحك لحظّتها أحدٌ، لكنّ القصير عمد إلى فمه وجذب أسنانه من مواقعها، أصبح يسمع جيّداً.

يقول الراوي: نَبَتَ «شارق» من أرضٍ لا توارى فِتْنَتُها إلا عن الكارهين، انشقّ مثلما الصرخة. تَكُونُ حتى كاد النخلُ أن يجنّ به. ملأ الصحراء حتى ضاق البحرُ به، فإذا بالموج الذي يلطم الشيطانَ لم يكن له هم إلا أن ينزاح قِيلاً داخل الصحراء. أطلق البحر في هدأة الليل كائناتٍ يخلفها الموج بعد أن تقذف الشمس ببدنها المنهك نحو البحر.

بلا وعي تحرس تلك الكائناتُ الشيطانَ شبراً شبراً، وكأنّها تقيس مملكة البحر. الموج لا يني ولا يتوب عن فعلته الأبدية، والشاطئ ملقى على قفاه، والموج يمسح بمائه المتدفّق المتواتر جسد الشاطئ حتى يصل إلى جذور النخل، ثم ما يلبث الماء أن يسحب معه حبّات الرمل حبّة حبّة، يعزّي الشاطئ، يغيره بالبحر.

نَبَتَ شارق، والليل يطر على الصحراء حتى اتّخذها بالماء. لم يكن يشبه صحبته، ولم تكن صحبته تحبّه. قيل إنّ أمّه حين داهمها المخاض لم تسمعه يصرخ كبقيّة الأطفال مع أن يمّ الرمال قادرٌ على ابتلاع صرخته!

يقول الراوي: - والعهدة عليه - إنه في تلك اللحظة كان قادراً على ابتلاع صرخته (بعد فترة من الصمت - أضاف الراوي) المدويّة. لم يلبث شارق عمراً طويلاً رغم أنّ الرواة

قال الرجل الوسيم بعد أن هدأت النفوس: إنَّ شارقاً لم يعمّر أكثر من تسعين سنة. كان غريباً عن أهل هذه القرية، رغب أن يسير بالقرية وأهلها إلى البحر، حين سأل كبار السن: كيف يتاح لنا هذا الجنون؟ قال في حينها وبلا تردّد: نحفر خندقاً حتى يصل البحر لنا. ضحك الجميع، وقف أحدهم، نظر إلى مختلف الاتجاهات، سأل شارق: ماذا تفعل أيّها المخبول؟ أجابه وهو ينظر إلى البعيد: أحدّد اتجاه البحر وأقصر الطرق إليه. صاح به: اجلس أيها الجمل الأجرّب، البحر في كل اتجاه.

لم يتوقّف الرجل الوسيم المرصّع بشامة عن الحديث. انبرى عاقلهم، طلب من صاحب الأصابع النحيلة القليل من القهوة، بدا للجميع أنه أخذ أكثر من قسمته، لكن لم يعترض أحدٌ منهم...

قال له: يا بني ما هو البحر؟ هل رأيته؟ صمت شارق ووهج النار يلفح الوجوه، أخفى الكثير من التقاسيم إلا أنه فضح القليل من الحسرات.

يقول الراوي: - والعهد عليه - إنَّ كهول القرية وشبانها ظلوا يتحدثون عن «شارق» قرابة علم كامل، وعلى مدار جلسة واحدة، وأن صاحب الأصابع الناحلة ظل ليسقيهم القهوة المرة.

وغريب الأمر أن شارقاً كان معهم يشرب القهوة، له أصابع ناحلة، وهو رجل يمتلك وسامة ظاهرة، مليء بشامة على يسار الناظر إليه... وأنه ظل يحلف أغلظ الأيمان أن الشامة فوق خده الأيمن وأنه رجل قصير القامة بأسنانٍ عجبية.

الرياض

نصوص

## أصداء وتشيع

هدى الدغفق

أصداء

- ١ -

أحياناً.. أبكي هذا القمر المتسلّق غرفتنا.  
ما ذنبُ عقاريهِ لتضيء؟!  
أسلمهُ الوحدة كلّ مساء  
بيننا يُسلمني عينيه العاشقتين.

- ٢ -

لشرخ هذا الجدار صدرٌ.. أوسع من ضيق  
صدري.

- ٣ -

شابيكُ بيتي.. كخلايا النحل.  
أقطر بالعسل لذلك.

تشيع

كنتِ أيتها الساعة.. صاحبتى الحنون.  
تهدهدين كرمة أيامي.. بذكرياتك المقبلة.  
فتزهر عناقيدي

ما زال صوتي يُنصت إلى لحظاتك.  
وما زلتِ - يا صاحبتى اليتيمة - تنصتين  
دائماً..

أسوي قصيدتي.  
قبلها.. كلماتي القلقة تغور في مخيلتي.

تحفضين جناحيك قليلاً  
واليك تطير مذهبة المعاني.

ما أفضح أن أودّعك!

لماذا تعثرت ساقك عن المنضدة؟!

سأظل أعاتبك!



# تزاريس

صالح الأشقر

إلى منى

السعيدة إليه. وحين أجلس وأغمض عيني قليلاً وأتنفس بعمق ولذة، يقترب النادل وينحني بأدب جم ويقول: «صباحك جميل أيها الطائر الشرقي». فأفتح عيني وأبتسم ابتسامة بيضاء وأقول: «قهوة فوآحة يا سيدي». وبعد قليل يتوافد الرؤاد على مهل، ويتعالى الكلام والضحك وتطفو البهجة إلى أن يغرق المقهى في الضجيج والمساء.

هنا للقهوة طعم آخر لا يزول، ورائحة طاغية تحرض الشاربين على الحديث والكلام والتعارف. قال الذي كان إلى جانبي: أراك تلجأ إلى هنا كل يوم. هل تحب هذا المقهى؟

يأسرني هذا المكان، وتفاسيله العارية تجتذبني، وطرقات المدينة مفتوحة، أبدأ تتلوى وأنا معها أتلوى. ولكن دون أن أدري أجدني هنا.. مستقراً ولاجئاً.

الأشياء هنا أليفة وناطقة وجميلة، وتستحوذ عليك وتملأ الفراغات بداخلك. كأن تلقى الورد باسمها المفقود ويلونها الضائع.. أو تجتذب المقاعد حديث البيوت.. أو أن ينغمز البحر بالماء ويحتل الزبد المتوهج رمال الأرض. إنه عناق جميل يغري الروح والجسد. كأن الأشياء هنا قد تخلت عن صمتها الأبدي فصارت تنطق بلغة مفهومة. وعندما يعلو صخب الناس الجميل يتعالى في داخلي فرح غزير، ويسقط عن وجهي وروحي آخر الألقعة.

يكتب وادي من أول السطر:

كنت صغيراً أتهدج خطواتي الأولى بينهم. وجدوني هكذا: عفيف الذاكرة.. فرحوا وأخذوا يصبون في رأسي الصغير جداول من الكلمات التي شربوها منذ قرون. تخاطفوني بقسوة والبسوني قناعاً أخذ ينمو معي ويتكاثر.

كان وادي قد جاء من هناك مُبعداً. ألقى كل أحماله على أرض المطار اللامعة، واستقبلته رائحة المدينة وأصواتها السافرة. وحين اعتلى طرقاتها كان يفكر بوطن جديد، ويخفي فوق دقات قلبه تلك الليالي الطويلة الماضية، وجدران غرفته وأشياءها إذ تنغمس في مؤامرة وتصرخ في وجهه: ابتعد.. احمل نفسك وغادر.

ألا تسمع! لم يعد لك مقام هنا!

وكان حين يحاصر بالحنن والخيبة يخرج إلى الشوارع، لكن أصوات الجدران والأشياء تتبعه في وجوه الآخرين وعيونهم وتطارده.

صارت الأيام الأولى في الغرفة الجديدة، وفي الوطن الجديد، تمضي ونيدة.

أخذ وادي يفكر في نفسه ملياً، ولأول مرة منذ زمن بعيد.. يكتشف ذاته المطمورة من جديد. وأصبح للوقت معنى آخر.

ينهض عند مطلع الفجر، ويفتح النوافذ، وبعد أن يحتسي قهوته يتهيئ للكتابة. يقول لنفسه وبوضوح: سأكتب عن كل شيء.. سأفصح نفسي وأفشي أسرارها وأستبيح أرضها وأغوص في الأعماق المحرمة والرحبة. سأنزع عنها الأوراق واحدةً واحدة. وأفك أغلالها لأراها حرة عارية تتجول أمام عيني.

كان في وسط المدينة الجديدة مقهى وادع، تشدك إليه رائحة البحر. المقاعد بيضاء، وكل ما يحيط بك غارق في البياض: المناديل والصحون والكؤوس وحتى الابتسامات. كنت أسمى في النهار المقهى الأبيض، وأسميه في المساء المقهى البحري. فإذا أشرقت الشمس جرّنتي خطواتي

ثم علموني ونقشوا على جدران عقلي كيف أصنع أقنعتي  
بيدي، ومتى ألبس كل واحد. هذا قناع ارتديه حين أخرج  
من بيتي، أبدو به وفيه واحداً مثلهم: فالملاح والصوت  
والحركة هي نفسها؛ وذلك ألبسه في حضرة أبي؛ وذلك  
للنهار؛ وآخر ليلاً.

حملت أقنعتي على كتفي ومضيت أغدُ السير في  
الحياة. كنت مشدوداً بقوة إليها. فأصبحت أعرف مواقيتها  
والوانها بدقة ونظام صارم، وأعرف متى أبدلها. وكنت أرى  
الآخرين مثلي قد انهمكوا في علاقات وطيدة مع أقنعتهم  
وراحوا يحافظون عليها بشغف شديد. مرة علقت قناع  
الخروج على باب غرفتي ورحلت الهو في شارع قريب. ففرَّ  
الناس من حولي وقالوا هذا به مس من الجنون.. إذ كيف  
يمشي عارياً بلا قناع؟ ركضت خائفاً إلى غرفتي ولبست  
كل أقنعتي واحتضنتها ونمت مطمئناً.

ومرة نسيت قناعي في حضرة امرأة تفوح عيناها بلون  
القهوة.. وقلت لها يا لعينيك الجميلتين، فنهزنتني أُمي وقالت  
لها بصوت خفيض إنني جاهل صغير. أذكر أنني آخر الليل  
بكيت وحلمت بعينين جميلتين. وكنت أسير فوق شارع بعيد  
عن بيتنا، وفجأة لمست يد ساخنة وثقيلة وجهي الصغير،  
ولما رفعت رأسي كله أبصرت وجهاً تنطلق منه أسراب  
شياطين جائعة. صرخت ورحت أعدو مذعوراً، وصارت  
الأشباح تلاحقني كلما فكرت بهتك أقنعتي!

ها أنا الآن هنا تقودني الطرقات.. والطرقات طويلة  
وغارقة بالأشجار والماء والمقاعد والضجيج والسموات  
والأرض والأقمار والشمس والليل والنهار والغيوم والبشر.  
قال الذي إلى جانبي: كأنك تستقبل الحياة للمرة الأولى!  
قلت له ولنفسي: أنت تعيش الحياة مرة واحدة! يكتب  
وادي في منتصف الصفحة:

### الوحدة الشريفة

أنهض باكراً، وأتلفت حولي ولا أحد إلا أنا. أشعر  
بالوحدة. لا صوت، لا حركة ولا رائحة. كل ما حولي ساكن  
وميت. أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيب الحياة فأندرف  
دموعاً مالحاً.

أتمنى أن تبرغ بجانب امرأة تحكي قصة حياتها. تقول  
إنها تحب واحداً يعطيها القمر والشمس والأنهار والجدول

والصحراء والفضاءات والحدائق، وإنها تصير ملكة طاغية  
مستبدة. تناديني أن أقوم واقفاً ومعتماً روجي المخبوءة،  
وانفض عنها ظلال الحزن والوحدة والتعب. أحتمي بصوتها  
من هج الآخرين وضجيجهم وشموسهم. وتقول لي إنك  
الأول، وما بعدك أحد. وتقول ما لم تقله واحدة لواحد، كان  
تقول «خذني إلى الأعماق المبهمة.. إلى تلك الغابات البكر  
التي لم تطأها روح ولا جسد.. إلى تلك المصببات الغامضة  
والمضيئة. خذني إلى حديث الشوارع والنوافذ المفتوحة».  
وتقول: «أريد أن أراك مرتفعاً يد أراق هي أنا، وتخاصرها  
أمام عيون كل البشر». وتقول: «خذني إلى شتاء ليس به  
برد، وإلى دفر بلا أغطية، وأريد أن نسلك طريقاً أعمى  
وفاقد البصيرة.. طريقاً أنت وأنا نجدل منعطفاته ونهاياته».  
وتقول: ثم نفعل ما نريد! يشق وادي ويقول: يا لهذه الوحدة  
الشريفة.

يقوم ويمشي إلى النافذة ويفتحها. يدخل هواء بارد.  
ينظر إلى السماء ويقول بصوت فرح: سوف ينزل المطر. أخذ  
يدور في الغرفة وشعر أنه بدأ يالغها: النافذة الواسعة التي  
تطل على شارع جميل للمشاة.. الستائر السمكية بلونها  
الأخضر الخفي.. الجدران البيضاء العارية.. وهذه  
الموسيقى التي لا تهدأ.

اقترب الذي كان إلى جانبي وقال بعطف: يبدو أنك لا  
تنام كثيراً.. عيناك تقولان ذلك!

يجلس وادي ويكتب من أول السطر:

مدينتي مختبئة وغارقة وسط الصحراء وصامته.  
جدرانها عالية وعمياء. وهي لا تترك عاداتها القديمة تتشبه  
بها وتعض عليها بالنواجذ. مدينتي التي أحبها لا تسفح  
دمعة واحدة من أجلي. أبحث عنها في النهار فلا أراها..  
وفي المساء تفر من شوارعها وأنوارها وحدائقها وأشجارها  
الطفيفة وتغيب بين الجدران. مدينة لا تسمع ولا ترى. مدينة  
تحتضر. كل من يأتي إليها أو يمر بها عليه أن يعلق ذاته  
عند أبواب موانئها الظالمة ويرتدي ذاتاً أخرى.

شوارعها خاوية ومتجهمة، وأرصفتها لا تلامس أصوات  
المارة والعابرين. مدينتي لا تشبه مدينة أخرى.. مدينة يتيم،  
وقد خلقت جرّاء، لا تغريك أو تغويك، ولا تثير فيك هاجس  
الشعر والغناء والنساء.

هي مغلقة ولا تعرف غير أن تُفرغك بصمت وقسوة.  
يكتب وادي من أول السطر:

البارحة كانت ليلةً فريدة. ليلة أخرى. ليلة لم تولد قبلها  
ليلة. لم يكن هناك وجه حزين. السماء مختبئة فوق الغيوم،  
والبحر يحرس الرمال والأشجار، والناس في أمان، والدنيا  
مبذولة بسخاء ويسر. كنت سعيداً، وحين تتملكني النشوة  
الشديدة أتبع هوى نفسي وأرتفقها إلى الماء. وأقول يا لهذه  
المدينة السافرة!

هناك مدن تعشقها من أول وهلة.. تناديك لمعاشرتها  
بشفف وصخب.. تمنحك داخلها وأرصفتها ولياًها  
وشمسها.. تدعك تتجرع جسدها شبراً شبراً.. ترتمي في  
أحضانها حتى مطلع الفجر ولا يداهمك الخوف.. تمشي  
وتغني في أرجائها، وتترك في منعطفاتها ظلالاً من صوتك  
ورائحتك وجنونك، وحين تغادرها تبكي وتحملها معك.

أنت الآن تسير في الشارع.. عيناك مفتوحتان على  
وسعهما.. مخطوطاً على وجهك ابتسامة صافية، وترى كلَّ  
شيء: ترى الذي لم تره هناك، ترى الواحد يضحك من قلبه  
وقد يبكي ويرقص ويغني ويصرخ بأعلى صوته وينفعل  
ويبدع ويرسم حتى على صفحة الشارع.

جلستُ على مقعد خشبي، خلفي أشجار كثيفة والبحر.  
أقبلتُ نحوي فتاة جميلة تحمل على كتفها صندوقاً وكرسياً  
صغيراً، ابتسمتُ وابتسمتُ أنا بسرعة. قالت: هل ترغب أن  
أرسمك؟ ثم أضافت وهي تلقي بأدواتها على الأرض:  
وضعك مناسب ومثالي، سوف تكون لوحة جيدة.. كأنك في  
حالة تأمل! ما رأيك؟

جلستُ وأخذت تتأملني قليلاً وقالت ويذاها تشيران إلى  
الفضاء: سأرسمك بالأسود والأبيض. الألوان لا تعكس  
الحقيقة دائماً.

ابتعدتُ بضع خطوات.. سحبتُ الكرسي وجلستُ  
وشرعتُ ترسمني.

كان وجهها صافياً.. جميلاً كقمر. عيناها منورتان..  
يفيض منهما نور غامض وساحر.. جزيرتان تتلألآن من  
بعيد.. غارقتان في نهر أخضر.. تقولان شعراً جاهلياً قبل  
الكتابة والأساطير. فيهما المأساة والعيد.. الجنة والسعير..  
فيهما النصف الخالي والمطر. شعرها منتور، على شفا

جبينها عروق رمل أصفر، إذا تحركت تتموج الرمال وأنا في  
عمقها أغرق.

كنت أراقبها وفجأة كفتُ عن الرسم وقالت: لم لا تستقر  
ملامحك على حال؟

يكتب وادي من أول السطر:

كنت صغيراً.. وكانت «نورة» دائماً هناك. تمشي بوجهها  
المستدير الأسمر، وجدائلها الطويلة، ورائحة الحناء التي لا  
تنقطع، والعنبر. بعد أيام عديدة وسريعة اختفى العنبر  
والحناء وصارت نورة طيفاً وحكايةً وأسطورة.

قالوا إنها أخذت تحدق في السماء وترسم على كفيها  
النجوم الساطعات، فامتلا جسدها بالبثور حتى غطتها ثم  
ماتت. وقيل إنها دلقت لبناً طازجاً فوق أرض نجسة فتحوّلت  
إلى قردة باكية وسجينة. وقالوا إنها أبصرت وجهها  
المستدير والأسمر في عين ماء ففرحت وسقطت في لجة  
الماء.

وقالوا إنها تمرّدت على بيتها فذبحوها ورشقوا دمه  
على الجدران. وقالوا إن والدها تبعها خلصة ذات ليلة  
ربيعية، وراها تتبرج أمام ثعبان يحرس كهفاً في عمقه نبغ  
صاف، فقطّعها إرباً وألقاها في الماء.

لا أدري يا نورة لماذا كلما تذكّرت وجهك الأسمر أرغبُ  
في البكاء، وأتمنى أن أملك كلَّ الدموع وأبذلها مرةً واحدة  
وأستريح. أتمنى يا نورة أن تنهمر كلُّ العيون على  
مصاريعها، وتنغمر الأرض ويجتاحها الطوفان وانتهى.

كلّما تذكّرتك جاعني رجل يقول لي: أنت من طين وهي من  
عسجد. أنت من أرض وهي من فضاء. وأسمع صوته يقول:  
أنت لن تنالها أبداً!

قام الذي كان إلى جانبي وقال: ألا ترى.. سوف تمطر  
السماء.. عليك أن تمضي إلى البيت!

يكتب وادي من أول السطر:

بكت السماء.. وعلقت لوحتي على الجدار العاري.. وكان  
في عيني السوداوين حنيناً وبريقاً غامض مدثراً بقناع  
شفيف.

الرياض





# الوحش

الآداب - ١٧

عيناه لا تزالان تطوقان عينيها بالفل:

- نحن اللذين اخترنا أن نكون مَرَجَمًا لحجارتهم.  
سيرجمون جسدنا، لكنهم سيفشلون أن يهدؤا جداراً  
قررتُ أنا وإياك سرّاً أن نبنيه.

- لماذا تختار أن تهلك؟!

- لأنني لا أريد أن يهلكني سواك.

- أنت تختار الأصعب. ألم تنسَ كلَّ هذا الجحيم؟ لم  
تُصِرْ أن تزرع الصورة في الجدار مرةً أخرى؟ إنهم لا  
يريدوننا معاً. كل هذه الحروب كي يطفئوا أيَّ اثنين يُلطَّخون  
الألغام المنصوبة بين القرى.

- لكنَّ القرى بيني وبينكِ حدائقُ تغني.

- أنت وحدك الذي تسمع هذا الغناء، لكنهم يسمعونه  
هجاءً يجلد جلودهم، فيحاولون بالرصاص أن يطفئوه.  
- الرصاص... يا للرصاص الذي انهكنا. امتصّ من  
حناجرنا الكلام وألقنَّا على أرصفة الميناء لكي يحوِّكنا من  
عمالٍ يبنون أبجديةً كلام الساحل إلى أناس يثرثرون خارج  
البحر بلغة لا يفهمها الماء. ولذلك هربتُ إلى الجبال.  
- سامحيني، سأخرج له.

- وتتركني؟!

- لا بدّ أن أخرج.

خرج، وكان دماً انسحب من أوردتي لينسكب على  
قماش غزلته من خيالٍ موسوم به، بصهيل جواده الذي  
يطرق بحوافره جدران بيتي كلَّ ليلة، حيث أنتظرُ هواءَ اسمه  
ليهب من بين شفاة فتحات ريفٍ ضاع في الحقول. كنت  
أخجل أمام حروف اسمكِ حتى ليَجفُل دمي. وحين أتيت  
أمي لم أكن لأجد سوى الصداح الذي لا يفارقها.

خذني إليك. أمي قتلتها الشقيقة، وأنت تهرب من  
الحروب التي ملأت قُرانا. هي حشرجت قبل أن تموت:  
- سيقتلونه.

أنت دمي الذي حيث ينبض أقولُ إنه أنت. أنت الذي  
أبتدأ به الحناء الذي نقشته على كفي. حين رايتكِ أنت

تضربُ بفأسك الأرضَ قلتَ لنفسِي: «هذا يضرب نفسه».  
مررتُ إلى جانبك. سألتكِ أن تراف بالأرض.

قلتُ لي:

- أريد أن أقتل العفريت داخلها.

سألتكِ:

- أستطيع قتل العفريت؟!

أجبتني:

- سأحاول.

كنت تبتسم ابتسامةً محارِبٍ يخاف أن يموت قبل أن  
ينهي حربه. سألتني:

- من أي ريفٍ أنت؟!

- من الريف المجاور.

رددت مبتسماً:

- كلُّ العفاريت في ريفكم.

ومضيتُ أجرُ ذيل ثوبي الجنوبي وأنا أحسُّ أنَّك  
تلاحقني بنظراتك وتمزِّق كلَّ ما كنتُ ألبسه.

أحسستُ أنني أمشي عاريةً، ولذلك ركضتُ... ولحققتني  
وأنت لا تزال تحمل الفأس إلى أن شارفتُ ريفي. التفتُ  
إليك.

- ألا تخشاهم؟!

- أنا لا أخشى أحداً.

خرجتُ إلى العينين المتقدمتين، ثم غبتُ في الجبال.

سألتُ نفسي:

- كيف أعيش دون أن أحوِّلَ عيني بك، وبهذا الذي  
يسألني دوماً:

- لم أنت خائفة؟ لم كلَّ هذا الخوف؟!

ذلك الذي أقول له دوماً:

- لا تهرب من الماء، لأن الحناء التي جدلها أبوك على  
أصابعي ستحميه دوماً من الموت، وسيعود.

يناير ١٩٩٥



# غبار العتمة

## يوسف المحييد

تفتتح يوماً، ولم ينفذ عبرها ضوء، أو دندنة لامرأة وحيدة، مثلاً، فإنَّ أحداً لم يكن يدرك كثرة تنقلها وحيدة داخل انحاء المنزل الصغير، ولا كيفية دخولها غرفته التي يلتصق فيها رجاله. وحتى لو تخيل الناس أنها تذكر بعضه بمطالعة أشياء الحميمة، فإنَّ أحداً لم يكن يظن، ولو ظناً، أنها في مساء، كذاك المساء البعيد، قد دخلت الغرفة تلك، على أربع، تتشم رائحته، جائلاً بوجهها على مساند الإسفنج المصطفة على جدران الغرفة؛ وإذ تشعر بالإرهاك والتعب، تسند ظهرها على الإسفنج، رافعةً وجهها بعينين مغمضتين نحو السقف، حاملةً بالبحر، حتى لتشعر بشيء ما يتحرك خلفها، لم تدركه للوهلة الأولى، لكنه عاد يتململ ببطء؛ ورغم أنها جربت أن تذكره بمرفقها القاسي، فإنه تسلك هادئاً، ذاك الحيوان الإسفنجي، طافحاً أمام عينيها الجميلتين، مخلّفاً فقاعات ترتفع عالياً، حتى إنها لمحت بعض فقاعات مائية تعلو من منخريها الصغيرين، بينما ذراعاها البيضاءوان تعومان في موجات ثقيلة من الماء. تفتح عينيها في مواجهة الماء المالح، وحيوانات إسفنجية بأشكال هلامية تحاصرها، تخفق بذراعيها، وتزداد فقاعات منخريها الصغيرين، وبعدما تتوسط فضاء الغرفة، تنداعى ويئدة حتى تلامس القاع، وتقلّ الفقاعات الناشئة من غابة وجهها كخيوط سريّ يتسامق عالياً، فقاعات شحيحة، ثلاث فقاعات إحداها ضخمة، فقاعتان، واحدة، ثم لا شيء.

لا شيء أبداً

فقط بعض غبار لايني يهدر كقطيع لا حد له، فوق عتبة

باب منزلها.

لسنوات، لم تجتز قدمها عتبة الباب، ولم يتلصص ضوء الشارع داخلًا، في عمق منزلها المحشور عنوةً بين منازل الحارة. فمئذ أن صارت وحيدة لم تهو من أمام عينيها الكابيتين، ولو لثوان، وصيئة الأخيرة، فآثرت ألا تمسّ نعلها البلاستيكية الخضراء تراب الشارع، لنلا يتململ حانقاً في تربته إلى يوم الدين.

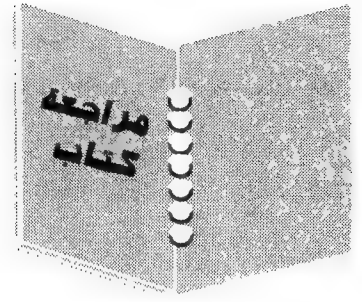
ورغم الغبار الذي يتكاثر على عتبة الباب المهجورة، فإنَّ عين الخلق ردّت بأنَّ ثمة ملامح حزام قد فضت الغبار. على أن قلة أشاروا بنظراتهم الحانية، إلى أنها تتقاطر بغلالتها السوداء ومعطفها الصوفي الطويل، خارجة في الليل المليء بالصراصير وبالصقيع.

لا أحد يجزم تماماً إن كانت قد خطت بقدمها في الشارع، أو أن يحدّد شخصاً بعينه، كالبائع في الدكان المتأرجح في ناصية الشارع، أو النظّاف، أو الجار. إلا أنهم جميعاً توقّعوا أن أاذية كثيرة ومشاعيب مجلوة، سوف تنهال بقسوة، على أكداش غبار العتبة، وأنَّ أنيناً خفيضاً سيعلو شيئاً فشيئاً حتى يخمد فجأة، ويعود كالعادة يعلو الغبار هائلاً، كانساً بكثافته الخطي والخطايا.

وإذ تجلس الحكاءات، ويُفضن في الضحى، فلا بد أن يذكرن، أنها مذ ارتبك نسيج القميص القطني، بغواية صدرها المتماسك، وحتى قبل أن تدخل عزلتها، كانت تحلم بأن ترى البحر، وأن تدخل فيه، نازعة وحشة الصحارى الخاوية، إذ تردّد دائماً:

«أشوف البحر، وأموت».

ولأنَّ النافذة الخشبية الوحيدة المطلّة على الشارع لم



# ما أكثر الشعر

## ما أقل الشعراء(\*)

محمد عبد الله الفخامي

- ١ -

ما أكثر الشعر اليوم!

ما أقل الشعر اليوم!

كلما تلفتُ المرءَ من حواليه وجد قصيدةً تقف أمام عينيه، ووجد ديواناً يبادلُه الرمقات. ولكن هذا الاكتناز الشعري في مطبوعاتها الراهنة لا يقابله حماسٌ قِرائي، وقليلة هي القصائد التي تغري الناسَ بقراءتها والإصغاء إليها؛ وهي قلة لا تتناسب مع كثرة العروض.

فالشعر كثير وكثير - اليوم - والمقروء منه قليل قليل. ولهذا تعالت أصواتُ تقول بزوال دولة الشعر - وحلول الرواية محلَّ القصيدة لتكون الرواية هي ديوان العرب العصري!

ولئن كنتُ لا أرى الأمر على هذه الحتمية، فإنني أدرك الأسباب التي دفعت ببعض النقاد لإعلان «موت الشعر». وأحدُ هذه الأسباب يعود إلى هذه الظاهرة حول كثرة العروض الشعري وقلة المقروء منه، حتى بدا

الشعر وكأنه سلعة بائنة.

وإذا كان ظرفُ هذه الدراسة وطبيعة غرضها لا يسمحان لي باستقصاء الحديث حول هذه المسألة، فإنني سأشير باقتضاب إلى ضمور حماس النقاد للتفاعل مع المنشور الشعري، على نقيض حالتهم مع شعر الخمسينيات وما بعدها حتى منتصف الثمانينيات.

ذاك أن القصيدة في هذه الفترة استنفدت كلَّ وجوه التغيير الرئيسة، بدءاً من الثورة على الإيقاعات التقليدية وامتداداً إلى النسق الدلالي للجملة الشعرية وللاحتمالات الدلالية المتجاوزة لشرط المعنى الواحد أو شرط المعنى الواضح.

لقد جرى سبُّرُ هذه المتغيرات نقدياً، وجرى إحصاؤها تعديداً وعرضاً وتمثيلاً ودراسةً، وحدث الجدل حولها وإعلان الرأي فيها... حتى لم يعد هناك رأي لم يُعلن عنه أو وجهة نظر لم يصرح بها. وأصبح

الجميع على وعي تام بكل المتغيرات العروضية وبالعديد من الانساق الشعرية، حتى إننا لم نعد نعثر على متغير مختلف أو نسق لم يرد - من قبل - لدى شعراء العقود الثلاثة السالفة.

من هنا ضاق الحيزُ الإبداعي أمام الشاعر المعاصر، وقلت المتغيرات الالفة لنظر القارئ الناقد، وصار المرء يرى شعراً كثيراً، ولكن لا يلفت نظره من هذا الكثير سوى القليل. وليس السبب في ذلك هو الجودة من عدمها، ولكن العلة تعود إلى كون العروض الشعري يستند على اختلاف إبداعي يغيّر السائد الإبداعي ويتحداه، أو أنه لا ينطوي على شيء جديد مختلف.

والجودة - وحدها - لا تكفي للفت نظر القارئ الناقد؛ وما أكثره ذلك الشعر الجيد الذي يغطي المساحة الثقافية من الخليج إلى المحيط! وإنما السؤال لا ينهض إلا

(\*) سعد الحميدين: أيورق النَّدَم؟ (المملكة العربية السعودية : نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٥).

حينما تشاهد ذلك الشيء الذي حارت البرية فيه... إنه القول الذي يحول وعينا من حالة القبول والرضا إلى حالة الانزعاج والتساؤل أو الاندهاش.

## • ما أكثر الشعر العربي الجيد، ولكن أين القول الذي يحول وعينا من حالة القبول والرضا إلى حالة الانزعاج والتساؤل والاندهاش؟

هذا هو عنوان الديوان، وعلامة على مرحلة.. هي في جوهرها أزمة لا تصنع الندم فحسب ولكنها - أيضاً - تقتله: حيث يعجز الندم أن يصبح حافزاً للتغيير أو التبصير.

وهذا ما نجده حينما نقلب صفحات الديوان، وأول ما يصدنا قصيدة «مرجان»: هذا الرجل «الندم» الذي يأتي إلينا بوصفه صورة معكوسة عن الإنسان المكسور.

وحكاية هذا الرجل تستند على واقع إنساني حقيقي. فهي قصة رجل أسود - يبدو أنه مملوك - لا يظهر إلا في يوم العيد حيث يرقص في الشوارع ويطلق الأهازيج فيوزع الفرحة على الناس أملأ في الحصول على دراهم معدودة مما تجود به أيديهم. وقد لا تستقر الدراهم في جيب «مرجان» سوى بضع ساعات تروح بعدها إلى «سيده».

هذه هي حكاية «مرجان» حيث السواد والعبودية والعيد. وحينما تجتمع هذه السمات الثلاث في شخصية واقعية واحدة فإن الاستدعاء النصوبي يفرض نفسه على الذاكرة، فيحضر كافور الإخشيدي وتحضر جملة «عيد باية» حال غدت يا عيد. وهذا بالتحديد ما يجعل حكاية «مرجان» الواقعية تتحول إلى قصيدة على يد الشاعر، إلى نص شعري، لا يكتبه الشاعر وإنما يأتي مكتوباً ومقروءاً من بطل الحكاية:

القصيدة الحديثة. وتتألى الأجيال الشعرية المبدعة، ويأتي جيل انفجر بالشعر والرغبة الإبداعية فحمل أسماء: محمد الثبتي وعبد الله الصيخان ومحمد جبر الحربي وخديجة العمري وعبد الله الزيد، تتلوهم جماعة قصيدة النثر لكي تنداح الدائرة المائبة بمجموعات من الشعراء والشاعرات امتلات منها وبها فضاءات الإبداع والقراءة.

هذه علامة الانطلاق والبشارة. ولكن هذه الحال لم تدُم - مثلاً هو الوضع في كافة بلاد العرب - إذ دخلت القصيدة في مازقها وتآزمت حتى لم يعد في الماء ماء - حسب تعبير محمد العلي: «لا ماء في الماء»، وهو عنوان قصيدة مهمة جداً لهذا الشاعر الرائد... وحتى كُتِبَ على النقوش «أن تنتحر» - وهو عنوان الديوان الرابع لسعد الحميدين: وتنتحر النقوش أحياناً.

هنا نحن في أزمة، وهي أزمة تقف في حلق ديوان الحميدين الخامس: أيورق القدم (من منشورات نادي الطائف الأدبي ١٩٩٥).

- ٣ -

أيورق القدم...؟!

هذه صورة مثالية - ولا شك - ولست أزمع أن مصير النقد والقراءة قد انحصر في هذا المضيق المثالي، ولكني أقول إن مطمح الناقد المنظر يدور حول هذا القطب - ولا ريب - فيقترب منه أحياناً وقد يجعله شرطاً للفاعل، ويتواقع (أي يقترب من الواقع) أحياناً ويستجيب لصراخ القصيدة من تحت الأوراق.

- ٢ -

وإن من وجوه النظر وأسباب إثارة الانتباه في الشعر أن تلمح في المنشور الشعري علامات على الأزمة المشتركة ما بين القصيدة والقارئ، حيث تفصح القصيدة عن أزمته وتعلن عن حسرتها. وهذا ما وجدته في ديوان صغير وأنيق للشاعر سعد الحميدين، وهو الديوان الخامس لهذا الشاعر الذي ظل يكتب القصيدة على مدى ثلاثة عقود شاهداً مجدها أولاً ثم واقفاً على أزمته أخيراً. لقد كان ديوانه الأول رسوم على الحائط يمثل إحدى علامات التجديد الإبداعي في المملكة العربية السعودية، سائراً في خطواته مع الشاعر محمد العلي أولاً ومع من جرى في الإنثر مثل علي الدميني وأحمد الصالح، حيث تشكلت

مرجان

وجه محترق...

مرجان

يقرآني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف

بالكسرة والضمّة...

أحياناً بالفتح

وحيناً بالحذف.

فألم أطراف الأحداث

وانظمها في خيط الكلمات

حتى تشهق...

أن لا مرجان.. سوى مرجان (ص ٩)

ها هو الشاعر يتجمّد محصوراً بين

قوسين لكي يقرأه موضوعه، إذ صار

الموضوع هو الفعل وهو القول، وليس

للشاعر سوى أن ينساق وراء الذات

المنفصلة بنصّه لأن لا مرجان سوى

مرجان:

قالوا: اسمك مرجان

قال: نعم اسمي مرجان

منذ الآن وحتى آخر أن

تتقلب صور في بحر الأيام

بقيت محفوره...

في ذاكرة الزمن المسحوره

يعلو صوت الطمبوره

يعلو

يعلو

يعلو

يا عيد.. يا عيد

كما قالوا

«وبأية حال يا عيد تعود أفيك

جديد؟» - ص ٢٤ -

اسمي مرجان - اسمك مرجان.

منذ الآن حتى آخر أن.

عصرنا صار مثل «مرجان»:

يرقص في يوم عيد

لا عيد فيه، ويشرب ماء

لا ماء فيه!

نعم صار اسمه مرجان «منذ

الآن». وكان من قبل كافور. كان

حاكماً قوياً ورجلاً تاريخياً، لا يخاف

من الشعر أو الشاعر - في زمن كان

الكل يخاف من الشاعر، وفي زمن

كانت الحكمة فيه: وعداوة الشعراء

بئس المقتنى. ولكن كافوراً لم يخف

من لسان الشاعر ومن سطوة الشعر،

وتحمل غضبة الشاعر ولعناته،

وتحول إلى «مرجان» منذ الآن وحتى

آخر أن، فاستحق شفقة الشاعر، هذا

الشاعر المطواع الذي سمح لكافور

(لمرجان) بأن يقرأه في التاريخ

الماضي، ويأن يعيد له صياغة الذاكرة

والواقع.

هنا نقف أمام نص يكشف عن

ذات تاريخية مستلبة، ويكشف عن

واقع منكسر، وعن شاعر متأزم في

قصيدة أثقلتها أوجاع النص وأوجاع

الزمن.

ماذا جرى للفارس الجواب حين

كبا الجواد

وتدحرجت أشلاؤه وسط الطريق

وبدا يعرض على حبيبات الرمال

وينز بالعرق الملعق بالغبار

تمتد بين يديه والسيف الجريد

مسافتان

لا شيء يدني منهما الأخرى

أخراها

فيضطجع الفراق (ص ٢٩)

هذا مأل الشاعر الجواب: صار

اسمه مرجان منذ الآن وإلى آخر

أن، منذ أن صار مادة في قصيدة

عنوانها «أخوات كان» (ص ٢٧).

كل شيء يدخل تحت «كان» حيث

التاريخ الماضي يقرأ الشاعر: يغير

الأسماء ويدحرج أشلاء الفارس

الجواب لكي ينغرس الندم في أعماق

الشعر والشاعر... وهو ندم لا يورق

ولكنه يطرح شوكة ووجعه من ذاكرة

المعري وجملته «غير مجدر» التي

تتوسط ديوان سعد الحميدي (ص

٤٥ - ٥٧):

غير مجدر غير مجدر

لا تسأل عن سبيل الخلاص

- وعلى الدنيا السلام

- وستبدي لك الأيام

- ستبدي لنا الأيام ماذا؟!

- «ما كنت جاهلاً»

- ثم ماذا...

- لا تسأل عن أي شيء قد يسوءك

عندما تبدي الإجابة.

- وعن الحالة في الحاضر..

الآتي؟!

- إنني أرجوك دعني.. وابتعد

عنها..

فقد ملّ الانتظار الانتظار

ولقد أشرق الصبح فأخشى فيه

أن يحو الكلام.

فالسلاط يا سيدي.. يأتي..

الختام..

نحن هنا لا نقرأ لشاعر أراد أن

يشعر فغنى، ولا لشاعر إذا أنشد

أنشد معه الدهر، ولا لشاعر يقول

ليُمتع ويُطرب. بل إننا نقرا لشاعر يكتب عن تراجيديا الكلمة، الكلمة المهددة بالامحاء «لقد أشرق الصبح فأخشى منه أن يمحو الكلام»، حيث يتأمر الإصباحُ على اللغة وعلى الشاعر منذ أيام امرئ القيس «وما الإصباح منك بأمثل» إلى هذا الآن - أن مرجان المشرود الضائع.

ولهذا فإن هذا المقطع ينثال من داخل الذاكرة الشعرية في تناص متلاحق ومتواثب، وكأن الذاكرة تلاحق محفوظاتها خشية أن تتطاير الكلمات وتمحي اللغة. هذا هو الندم الذي لا يورق، وهو الكلام الذي يباغته الصبح ويهدده الضوء المشرق. وليس الصبح إلا رمزاً للعصر الراهن الذي أخذ يسير بخطى تفوق قدرة اللغة على التقنين والتحديد، الأمر الذي صار يهدد علاقة الإنسان بلغته ويهدد ثقته بهذه اللغة في التعرف على العالم من حولها.

ولا ريب أن الشاعر منذ صدور ديوانه وتنتحر النقوش أحياناً (١٩٩٣) ثم ديوانه هذا الذي بين يدينا إنما يكتب عن «تراجيديا الكلمة» ومأساة اللغة والشعر في هذه المرحلة التي نمرُّ بها، حيث نشهد انكسار اللغة أمام حركة العصر السريعة. وما يحدث للغة هو عين ما يحدث للإنسان من انفصاله عن العصر وعدم قدرته على مجاراة المستحدث العصري أو على فهم هذا المستحدث والتفاعل معه. وحساسية الشاعر اللغوية تدفع به إلى إعلان تبرُّمه مما يجري وإشهار «الندم» غير المورق في وجه الزمن الراكض بعيداً عن الشعر وعن خيال الشاعر.

ومن هنا فإننا لا نقرا «مرجان»، ولكن مرجان هو الذي يقرأنا؛ ولا نقرا العصر وإنما نحن مقروءون من عصرنا الذي صار مثل «مرجان» يرقص في يوم عيد، لا عيد فيه ويشرب ماء لا ماء فيه، وتنتحر فيه النقوش لتعلن عن أزمة النص وأزمة الإنسان.

يأتي الشاعر - إذن - بوصفه الصوت الذي لا صوت له، بعد أن كان هو كل الأصوات وكان إذا أنشد استمعت كلماته «من به صمم»، لكنه

### حين ينفصل الظرف عن الذات، يركن الإنسان إلى اللغة والذاكرة!

اليوم يظل يقول ويقول ويحاول إسماع عصر ليس عصر كافور والمتنبى، ولكنه عصر مرجان الملوك الذي يضيق جهد وعرقه وما يكسبه من نقود لمصلحة سيد ما يمتص منه مكاسبه. فالإنسان هنا رقم في آلة كبيرة تحصي المكتسبات المادية اليومية ويقف دور الرقم عند هذا الحد ليظل على رقميته وفي خاتمة المدة له.

هذا هو الناتج الدلالي الذي تقضي إليه قصائد الحميديين الأخيرة، وهي قصائد كاشفة من حيث كونها إعلاناً عن «تراجيديا الكلمة» وإفصاحاً عن أزمة الإبداع

اللغوي والإنسان الإنساني، وتبرز لنا صورة الإنسان/الرقم، هذا الذي فقد ذاكرته وفقد جسده وحرية الإنسانية ليصبح «مرجان» الذي يبدو راقصاً ولكن رقصته هي لرجل يترنح على جسده وعلى «ندمه» الذي لم يعد يورق.

وفي شعر كهذا يبرز انتماء من نوع مختلف: فهو ليس انتماء إلى الذات الفخورة بذاتيها، وليس انتماء إلى العشيرة المدلة بعرقيتها، ولكنه انتماء إلى الثقافة وإلى الإنسان. ولا ريب أن الثقافة الإنسانية والكائن الإنساني يتعرضان - اليوم - لتجربة معاشية غامضة ومجهولة النهايات، وهو جهل يفوق في خطورته كل جهل سابق في ماضي الحياة البشرية أسطورياً وانتروبولوجياً. إنه الجهل الذي لا يكتفي بالانطواء على الأسرار والألفاظ غير المحلولة، ولكنه جهل يأتي من غزارة المعرفة وكثافة المعلومات وتسارع الإنجازات إلى حد لم يعد معه الإنسان ب قادر على معرفة مواطن أقدامه. ولذا فإن صورة مرجان الراقص على جثته تصبح صورة للإنسان المعاصر الذي ما زال يركن إلى «اللغة» بوصفها الأداة التي تفسر له الكون وتقنن له العلاقة بين الذات والظرف.

لقد انفصل الظرف عن الذات واستقل عنها وسبقها في سباق غير متكافئ، وهذا ما تعبّر عنه تجربة الإبداع المتمثلة بالانكسار والتشظي والبحث عن ذاكرة لم يمحو الإصباح بعد.

الرياض



# الذي

# نسي

# قناعه

مساؤك معتكر سيدي

حزناً شفيفاً عميقاً كما الأرجوانه

لا عصافير فيه

- أسمعني؟

لا وقد، لا نخلة، لا تلفت

- «كلك نظر»

هل أستطيع الدخول إليه؟

- أيتك مثل قصيدة

- سأدخل

تفتش عن وكرها

وتربّع فوق النهر الذي قد تحجّر

وحين رأيتك أيقنت

في الركن

أنك أنت الخليل بن أحمد

حيث النوارس تبحث عن نفسها

سأعطيك وعداً نقياً

وعن البحر

نقاء غدير امرئ القيس

ثم راح يحدث عن نفسه:

أوجمر ساهرة

سيدي إنني خجل منك

وجدت نبضها في ذراعين نخليتين

قد كنت ألبس أقنعة

إنني سوف أبقى بقلبك

وأجيء إلى كل نافذة حاله

يا سيدي

بغبار صفيق يطارد أحلامها

غير أنني أيتك في وضح العري

الدمام

# أن تتبسط والجرح

## أشجان العليدي

تفيضُ المساربُ  
ينعطفُ الدربُ  
تلتئمُ كلُّ البيوتِ التي مسَّها شبقُ  
العنكبوتِ

نغني سويّاً  
نُفِّحُ أعشاشنا للعناقيدِ،  
نستمطرُ الجفائنِ الثَّمالي،  
ونمضي سويّاً،  
تجفُّ المساربُ  
ينتفضُّ القلبُ  
أوي إلى الكهفِ ثانيةً،  
واهيل على مفرقِ الشمسِ زوبعةً،  
أتبسطُ والجرحُ

أنشبُ أظفاره في دمي  
أُغْلغلُ في دفته حلمي،  
أرويه بالطلح  
أزرعه في عظامِ النهار  
أيعرفني النومُ؟  
تقلبني كفُ ريحِ اليمينِ  
ويقرضني الغيمُ ذاتِ اليسارِ  
أيعرفني النومُ؟  
يشتدُّ عودُ الأناشيدِ،  
أقطف ريحانةً للغناء،  
وأسترُّ بالعري صمتَ الجدارِ

أيعرفني النومُ؟  
بوركت يا بلدة تستفيقُ،  
لتغفو على وابلٍ من غبارِ

الرياض

وأناخ على الوجهِ رعبُ الجبالِ.  
أيعرفني القومُ؟  
بوركت يا بلدة لا تشيخُ،  
ولا تنحني لطقوس الزوالِ.

للقوم أجنحةً من قطا  
ولي لغةٌ لستُ أذكرها، ويقايا جناح  
لهم أعينٌ لا تفيض من الدمع  
أفئدةٌ لا تهشُّ إذا طارح المطرُ  
العشبِ،

ولي خافقٌ من فلولِ الرياحِ.  
أيعرفني القومُ؟  
بوركت يا بلدة تشرب الآه ما نكأ  
المتعبون الجراحِ.

أتيتكِ طوعاً  
وكرهاً أتيتُ  
وجوعاً أتيتُ  
وحباً وحرماً، وسلماً أتيتُ  
أتيتُ وكلّي وجوهٌ تموجُ،  
تفورُ على رجلِ الصمتِ  
تناسلُ من رحمِ الوقتِ،  
أيعرفني القومُ؟  
صبارةٌ في الفلاةِ تقاسمني الشكُ،  
تنفخُ أوداجها بالتعبِ.  
عصفورةُ النارِ في داخلي  
تُهيئُ أفراخها للهبِ.

أذكرني القومُ؟  
ظلماء يا بلدة حين تغفو تظلُّ  
أقمارها بالهدبِ.

قطفتُ نهارين  
سالت على الدربِ أسطورةً من  
خزف

قطفتُ مساءين  
حلَّق في السيلِ ليلٌ ورف  
قطفتُ سؤالاً  
فأسلمني نومٌ كهفٍ لكهفِ.  
جمعتُ سلالِ النعاسِ الثقيلِ،  
وأسلمتُ بعضي إلى بعضه  
حلمتُ بنهرٍ من التوتِ لا يستر  
العُري، بريحانةٍ تتبرجُّ للماءِ،  
حلمتُ بغصنين يرتعشانِ،  
فأخرجني النومُ من روضه

ت  
س  
ا  
ق  
ط  
تُ

حشرجةُ الخوفِ تلمطُ أرديتي،  
فتسوخُ خطاي، وتغرسني في  
عروق الرمالِ  
وشمسُ المدينةِ تفترشُ الشوكِ،  
تعبتُ بالعوسجاتِ الحبالِ،  
تفتقهن، فيهمي حريقٌ تداق  
أضلاعه للنزالِ

أفي النارِ نومُ؟  
أفاقت عيونٌ مغلفةٌ بلهيبِ السؤالِ.  
أيعرفني القومُ؟  
طالت أظافرُ راحلتي،

# في طمتها..

## يتخلق الوطن

أحمد صالح الصالح «مسافر»

وانتِ البهاء الذي في الحروف

وانتِ المعاني

ولونِ الصُّوَرِ

\*\*\*

تَعَشَّمْتُكَ الآنَ لي زمناً

مُترَعاً بالصهيل

وسيفاً ورمحاً

يردُّ عن الأرض هذا الخور

تعشَّمت للحب زلزلةً

وابلاً صَيَّبَ الزحف

يُنَشِّرُ الْبَابَ هذا السواد

يُفَتِّقُ طوفانهُ بذرة الخَلْقِ

يَنْشَقُّ عَنْهُ الثَّرَى

زمناً مُثَقَّلاً بالبوراد

شَمُّ الأنوف صِيَاخَ الغُرْدِ

يجينون مثل الأمانى سِرَاعاً

على صهوة الشمس

مثل الدراري

ومُدِّي عليك الشغافَ سماءً

لك البيدُ تخفق ملء السرايا

لها الأفقُ المتكى

والزمانُ المدى

والضياءُ البصر

\*\*\*

إلى أين تنأى بك الأرضُ عني...؟!

وهذا هواك

أمرضُ الفؤادَ

وأوحى إليك بهمَّ الديار

والقى بعينيك سحر الحور

لديك.. أنا أستزيد منها

دفعاً أحلامها

أماناً.. يُفَجِّرُ في شفقتك المعين

يعيدك لي وطناً مورقاً

فاقرئيني.. كتاباً

صحائفه الرملُ

والنخل فيه الحروف

تَلَأَلَتْ في بدني

مشرقاً من شمسٍ

وإطلالةً تستلذُّ النفوسُ بواكيرها

ملء ضوء القمرِ

جناحي تَلْمُسُ دفنكِ

فأنهمزَ القِيْظُ في أضلعي

واستويتُ أضْمَكِ

بين جناحي وقلبي

أضْمَكِ حتى احتواك الفؤاد

على لذِّقٍ مثل ماء المطر

\*\*\*

تنادين...؟!

سمعي تقيّاً صوتكِ

ظلاً حنوناً

يلامس فيكِ اغْتِلَالَ القُرَى

وعنك يردُّ ضلال البشر

أراك.. تطلّين من شرفة القلب

فافترشي «نُومَةً» القلب أرضاً

يعيدون للأرض نبض الحَجَرِ  
تعشمتك الآن

هماً ودوداً  
وعافية في يقين الرجال  
وعاشقة حبها يستبد  
رضاها أماناً

لاعراضها وحشة لا تغيب  
وناراً تأججها لا يذر  
\*\*\*

أنا ذلك الجسد المبتلى  
أجيء مُسَجَّى بحزنك  
قومي إليّ بطلعتك المجتابة  
تعشمت هذا الدلال السخي  
وهذا الشموخ المديد،  
وهذا الجمال الثري  
وقيض الحنان  
اصطفيتك حباً  
فقومي إليّ...!!

وهزني مَوَات الجهاد بقلبي  
وردني عظامي  
إلى كل شِلْوٍ  
ونُضِّي عن الليل هذا الخدر  
هنا.. يا شميم العرار  
ورائحة الشيع

سَعَرَ صبرك هذا الغرام  
أما أن للقلب أن يصطفيك  
فأَيَّان.. ينتفض الدود...!!  
يَنسِلُ من كل حَدَبٍ

هنا.. تَسْتَفِزُّ البزاعمُ صَدْرَ الْيَنَابِ  
ويربو بوصلك هذا التراب  
ريبعاً يُنْضِرُ بالرِّيِّ والنمنمات  
وجوةً البلادين

يحمي رميمَ الشجر  
يعيد تَأَلَّفنا من جديده  
أعانقُ فيك الزمانَ الجميل  
أُقَبِّلُ حتى الثَّمالة  
حتى يفيض الرِّضا في النفوس  
ويسترضع الغيثُ جدبَ الحياة  
ونبلغ في الحبِّ حَدَّ الحذر  
\*\*\*

أكابد نحوك صمباً رهيباً  
إلى حيث صمتك  
يستصرخُ الخيلَ  
سابغةً من دروع  
ويستصرخُ الأرضَ  
زحفاً عريضاً  
يُصَرِّقُ العاشقُ المنتظر  
أَوْشِيكَ أحلى القصائد  
تغشاك شوقاً

تحرك فيك الأنوثة  
صدرأ وثغراً شهياً  
تَوْشِيْن حَدَّ الحسام  
على ضفة الجرح  
يأتي الخضاب نقياً  
برائحة النصر

ينفذ في كبرياء الظفر  
\*\*\*

أَضْمُكُ في رعدة الطين  
وصلاً جميلاً  
يعيد التوهج للعشق  
يبدأ هذا التشكل

في الماء والحمأ المجتبى  
وتغتبط الأرض  
تُنْضِجُ أمشاجَ هذا المدر  
أَضْمُكُ.. أنتِ تذيبين شوقاً  
تحلّين روحاً شفيفاً بنبضي  
ويبلغ منا الجهادُ الفداء  
ويقرأنا السمعُ ملء الخبر

إلى ساعة الوصل  
نصعد حتى نلامس بطن الثرى  
حيث أنتِ تَقْضِيْنَ لَحْذَكَ  
تستنطقين الأمور الآخر  
إلى حيث أنتِ...!!

يَمْدُ لك الأفقُ وجه السماءِ  
على صهوتين:

من الغيم والصافنات  
تسامى بك المهرُ والماءُ  
حتى ارتويت

بأنية من رحيق الثمر  
إلى حيث أَنْتِ...!!

تضيئين فوق امتداد النظر



# عظام الأحلام وشعرية الضجر ☆☆☆

## عند محمد الدميني

### سعد البازعي

مفحصر (لندن ١٩٩٤)، ومجيء هذه القصيدة في المقدمة لم يأتي عبثاً، فهي بعالمها الكتيب تهيننا لرحلة من المعاناة لا تخففها سوى الإمكانات الفنية العالية للشاعر كما تتجلى في الكثير من قصائد المجموعة.. هذا في الوقت الذي تصلنا فيه هذه القصيدة بالمجموعة السابقة للشاعر، انقراض الغبطة (عمان ١٩٨٩)، وفي دلالات العنوان ما يكفي لتأكيد الصلة. صحيح أن ثمة فوارق بين المجموعتين لكن ثمة صلات مهمة أيضاً، وسأسعى في ملاحظاتي التالية إلى التوقف عند الجانبين معاً. غير أن شاغلي الأساسي سيكون ما اشترت إليه في العنوان: أقصد الشعرية المتولدة عن الإحساس بالضجر أو الاكتئاب كمهيمن موضوعي على النصوص. وبتعبير مختصر سيكون شاغلي هو محاولة الشاعر تحويل هذا السأم إلى شعر، وبالتالي تحقيق المفارقة القديمة: وهي جعل ما يؤلم أو ينفر لا مقروءاً فحسب وإنما ممتعاً أيضاً إن أمكن. ولعل من الطبيعي أن يؤدي هذا الشاغل الأساسي في ملاحظاتي هنا إلى إثارة جملة من الأسئلة حول التجربة الشعرية التي يُعتبر الدميني أحد أبرز ممثليها، وحول التشكيل الاجتماعي والتاريخي والجغرافي الذي ترسم التجربة ضمن مناخاته وشروطه.

في مقدمة الأسئلة التي أشير إليها يمثل سؤال حول قصيدة النثر التي تتصل مباشرة بالشعرية التي يسعى

عظام الأحلام هي بقايا الأحلام.. وهي أيضاً الأحلام العظيمة. ومع أن الدلالة الأولى هي المبرر الأقرب للعبارة كما جاءت في سياقها، فإن من شأن الدلالة الأخرى - وهي تتسلل من ذاكرة الكلمات - أن تكثف إحساسنا بما يبعث تقوُّض الحلم من خيبة وضجر، وبالمفارقة الوجودية التي استل منها الشاعر تركيبه المجازي الجميل والبائس الدلالة في الوقت نفسه:

الدينة أثنت جرحك السري. فلا مطر هنا يقيك  
هواجس الليل والذئاب. وستوصد الشرطة هذه  
المكتبة لأن الصعاليك - منذ القم - يحيكون  
انخابهم المرة، ويتألمون عظام أحلامنا.

الأحلام التي صارت رميماً كانت أحلاماً عظيمة كأحلام الصعاليك الذين يتوحد بهم الشاعر: أحلاماً بالحرية والتفرد والإبداع بعيداً عن خوف المؤسسة من الثقافة. عظام الأحلام هي «انقراض الغبطة» كما تعبر مجموعة الدميني الأولى، وقد أدرك الصعاليك خيبة تلك الانقراض والعظام حين تأملوها قبلنا. والذي يحدث الآن هو استمرار للمأساة نفسها، للحسرة التي تخيم على المكان وتنبعث من يبابه القاتل: «هذا المطر لن يغسلني لأنني صحراء، ولم أرث من الأودية أكثر من صخورها الملساء، وعقاربها اليقظة».

القصيدة التي ترسم مشاهد هذه الحسرة هي التي تتصدر مجموعة محمد الدميني الأخيرة سنابل في

الدميني إلى استيلائها. ومع أن هذا ليس مقام التوصيف النظري لقصيدة النثر، فإن من المفيد في تصوّري أن أسبق ملاحظاتي بطرح تصوّر عام وإن كان مختصراً جداً لهوية قصيدة النثر التي تسير

مجموعة الدميني الأولى باتجاهها وتتبنّاها مجموعتها الأخيرة بوضوح. فالملحظ أن المجموعتين تسيران باتجاه النثرية عبر إيقاعية تهمين ثم ما تلبث أن تتفكّك

تدرجياً في المجموعة الأولى، لتختفي تقريباً في المجموعة الثانية؛ وعبر خصائص أخرى لتلك القصيدة منها: تكثيف الصور والمفردات والاعتماد على المبتكر من المفارقة الشعرية والمجاز الخاطف، مع فتح القاموس الشعري على مقومات الحياة المدنية المعاصرة بعيداً عما عُرف باللغة الشعرية، ونشداً لتلك الشعرية في مهمش الحياة اليومية. فقصيدة النثر ليست مجرد تخلّ عن الإيقاع التقليدي، وإنما هي قبل ذلك شكل شعري اقتضته تجربة الحياة المدنية بالكيفية نفسها التي أدت إلى ولادة القصيدة العربية الجاهلية من إيقاع الجمل وصلابة الصحراء. ومثلما أن تجربة الحياة المدنية المشار إليها تجربة عربية، أو مصوغة رغم عناصرها الغربية صياغة عربية، فإن قصيدة النثر قد جاءت هي الأخرى إفراناً لتلك الحياة المدنية لا بمضامينها فحسب وإنما بلغتها وشكلها أيضاً. وإذا كان لهذه القصيدة أصلها الغربي فإن ذلك الأصل، على أهمية الوعي به، ليس دليلاً على إمكانية قراءة النموذج العربي منها ضمن سياق غربي. ويتضح ذلك على مستوى الرؤى المطروحة مثلما يتضح على مستوى التكنيك المتبنّى.

تُعرف موسوعة فرنستون للشعر والشعرية قصيدة النثر على النحو التالي: «هي نوع من الإنشاء الذي يتسع لكل خصيصية من خصائص القصيدة الغنائية أو أي منها لولا أنه يُكتب على الصفحة كما يُكتب النثر، وإن لم يُفكر فيه على هذا النحو. وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري في أنها قصيرة وموجزة: وتختلف عن الشعر الحر في أن

أسطرها تخلو من الوقفات؛ وعن المقطوعة النثرية في أن فيها عادة إيقاعاً أكثر وضوحاً، مع مؤثرات صوتية، وتصوير، وكثافة في التعبير». ولو استعرضنا هذه الخصائص لوجدنا أنها

لا تنطبق جميعاً على كثير

من تجارب الشعر العربي

في هذا السياق: فوقفات

الأسطر التي تشبه ما في

قصيدة التفعيلة موجودة

لدى محمد الدميني كما

هي موجودة لدى سعدي

يوسف وغيرهما؛ أما الإيقاع فيكاد يختفي الظاهر منه والباطن.

لكن لعل وجه الاختلاف الأكثر بروزاً هو الرؤية وكيفية تناول مظاهر الحياة المعاصرة التي يفترض أن قصيدة النثر هي إحدى نتائجها. ففي أكثر الممارسات الشعرية العربية الناضجة لا نجد المدينة الغربية، وإنما المدينة العربية، مثلما نجد الإنسان العربي بخصائصه المميزة. وتجربة الدميني، التي تضارع أفضل النماذج لا في بلاننا فحسب وإنما في غيرها أيضاً، هي واحدة من الشواهد على ما أقوله وأسعى إلى إبرازه. فالدميني لا يعانق الحياة المدنية كما يعانقها شاعر غربي عرّكته التجربة الحضارية زمنياً طويلاً؛ وفي المقطع المستشهد به قبل قليل حول إرث الصحراء ما يؤكد ذلك. غير أن هذا بالطبع لا يتناقض مع المسعى الأساسي لدى الدميني لمواجهة التجربة المدنية والتفاعل معها، وذلك برسم أوجهها المختلفة التي قد يلتقي بعضها مع ما في الشعر الغربي وغير الغربي؛ ومن هذه الأوجه: الوعي والانفعال بما فيها من مرارة، منها مرارة الضجر التي تبرز في شعره وكأنها إرث إنساني مشترك للحياة المدنية حيثما وجدت.

## I

من الصعب في تصوّري ألا يرنّ في أذن قارئ الدميني ضجيج الضجر، إذ يتكرّر مفردات ومتراكبات وينفرد صورا وكأبة. فالضجر هنا حضور متواتر، بل ومضجر أحياناً

والإشكاليات المتعلقة بها، ومنها ما يقود إلى علاقة الشاعر المعاصر بالمدينة وتعقيدات الحياة المعاصرة. لكن هذه القضايا تظل متداخلة في نهاية المطاف، أو أنني سأحاول مداخلتها فيما يلي من ملاحظات.

وبدءاً أقول للتذكير بأننا حين نتحدث عن الضجر لا نتحدث عن مشكلة غريبة. فليس الضجر مجهولاً لدى أيّ منّا، بل هو جزءٌ أساسٌ من الحياة الاجتماعية قديماً وحديثاً، وليس من البشر مَنْ لم يحسّ شيئاً قليلاً أو كثيراً منه، بل كلُّنا معرضون لما تخلفه تكاليف الحياة من سأمٍ وليس بالضرورة حين نبلغ الثمانين حولاً كما هي حال زهير بن أبي سلمى. ولكن السؤال هنا كما في حالات أخرى مشابهة ليس عن وجود المشكلة أم غَدمِ، وإنما عن انتشارها أو هيمنتها، أي حضورها على نحو يلفت النظر ويحيلها إلى ظاهرة إشكالية. ويصدق هذا على الحياة الفردية والاجتماعية بمعزل عن الثقافة والإبداع، مثلما يصدق على الثقافة والإبداع في اتصالهما بالحياة الاجتماعية: أي أنّ الضجر يمكن أن يتحوّل في الأدب إلى ظاهرة تلفت النظر وتستثير الأسئلة حول مهادها النفسي والاجتماعي وحول دورها في العمل الإبداعي وتوظيفها الفني. وعلى هذا الأساس يمكننا التساؤل عن الضجر في قصائد محمد الدميني: مهاده الاجتماعي والنفسي ومكانته في النصّ الشعري.

كل ما يمكنني قوله في هذا الصدد سيأتي ضمن محاور النصّ الشعري نفسه في سياقاته الإبداعية لا في سياقات اجتماعية أو غيرها. والسياقات التي أشير إليها ثلاثة: سياق عالمي، وسياق محلي، وسياق ذاتي أو سياق النصّ مستقلاً عن غيره. في السياق العالمي يستلزم الحديث عن الضجر استحضار الشاعر الفرنسي بولير الذي التصق اسمه به، وذلك في مجموعته الشعرية الشهيرة أزهار الشر (١٨٥٧)، التي يستهلّها بقصيدة تقديميّة تقول نهايتها:

... ثمة شرٌّ آخر خبيثٌ وشاذ!

ومع أنه لا يعبر عن نفسه بإيماءة كبيرة أو صرخة حادة، فإنّ بإمكانه أن يدُمّر الأرض وهو في غاية السعادة، ويتأوّه واحدة يحتوي الخليفة.

ومثيرٌ للتساؤل دائماً عن أسباب هذا الاكتئاب الفارد حضوره على قصائد المجموعتين وصورها وأخيلتها ولغتها:

الشبعة التي لم تطفئها العواصف

سيطفئها الضجر

(قصيدة «ملاك الحسرة»، من مجموعة سنابل في

منحدر)

ارفع يا ضجر رايةً حربي

(قصيدة «حنكة الغيم»، من المجموعة نفسها)

مللت هذا الصديق

الذي أهزمه على الدوام

(«مقهى»، من المجموعة نفسها)

سئم النعاس من عيين تتسليان بالنوم

(«الورد النائم في السلال»، من المجموعة نفسها)

لقد سئمتُ حملَ هذه الجثة

(«منذ قرون»، من المجموعة نفسها)

سأمُ النجمة

(من قصيدة «سأم النجمة»، من مجموعة أنقاض

الغبطة)

قد سئمتُ يدي

سئمتُ الجهات

سئمتُ حلب

(«حالة شبه أخرى»، من المجموعة نفسها)

وعلى يدك.. أنا مقتولاً

ليرثيني الضجر.

(«السيدة» من المجموعة نفسها)

هذا بالطبع عدا القصائد التي تتضمن السأم أو الضجر في صور ترسمه دون أن تسميه، وهي كثيرة. وإذا طرحنا السؤال المتبادر بدهاء حول مصدر هذا الضجر، فسنجد أنفسنا وسط مجموعة من الأسئلة حول قضايا فنية وموضوعية متعدّدة، منها ما يتصل بقصيدة النثر



إنَّه الضجر! عيناه تلمعان بدموع عصية،  
يحلم بالسقالات، ويدخن أرجيلته،  
أيُّها القارئ، هل تعرف هذا الوحش الرقيق،  
أيُّها القارئ المنافق، يا شبيهي، يا أخي؟!

ها هو الضجر إذاً في مقدِّمة مجموعة شعرية تقف بدورها في مقدِّمة الشعر الحديث. فبودلير دون شك هو أحد رواد الحداثة الشعرية، لا من حيث تجديده الفني فحسب، وإنَّما من حيث الإشكاليات التي واجهها ضمن مواجهته للمدينة المعاصرة وتطويعه لهذه الإشكاليات لتَدْخُل القصيدة ربما لأول مرة. وقد لا يكون من قبيل الصدفة أن يكون شاعرُ الضجر الأشهر هو أيضاً شاعر قصيدة النثر الأشهر (إذا استثنينا رامبو الذي يقتبس منه الدميني في الصفحات الأولى من *انقراض الغبطة*). فهل هناك ما يبرِّر هذا الترابط الثلاثي بين الضجر والمدينة من ناحية، والحداثة الشعرية (بل قصيدة النثر تحديداً)، من ناحية أخرى؟ لا أظنه يصح أن نخرج من مثل هذا التساؤل بمعادلة أو قانون، لكن من الممكن أن يكون هناك ترابطٌ ضمنيٌّ وبالتالي قابل للتبلور في تجارب شعرية معيَّنة اعتماداً على متغيَّراتٍ معيَّنة أيضاً. الواضح بالنسبة لي على الأقل أن قصيدة النثر شكل شعريٌّ مدنيٌّ يتضمَّن لا إنجازات الشاعر المعاصر فحسب، كما قد يحلو للتَّنظير الأيديولوجي أن يؤكد، وإنَّما يتضمَّن أيضاً تازمات ذلك الشاعر ككائن اجتماعي مثقَّف يتعايش مع غيره في تكوين حضاري معقَّد كالمدينة. فقصيدة النثر ليست ترفاً حضارياً أو نخبويّاً بقدر ما هي ناتجُ التفاعل مع بعض معطيات الحياة المعاصرة في المدينة خاصَّة، ومحاولة لاستيلاء الشعرية من تلك المعطيات جميلها وقبيحها (كما ذكرت من قبل)، أو كانت كذلك على الأقل حين ولدت في فرنسا في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر.

مجموعتا محمد الدميني المتأملتان هنا هما، على ما بينهما من تفاوت، ناتج آخر لذلك التفاعل ومحاولة الاستيلاء، ولكن ضمن شروط حضارية وتاريخية وفنية مغايرة. فللمدينة حضورٌ طاغٍ وممضٌ في المجموعتين، ولاسيَّما الأخيرة وهي سنابل في منحدر. والمدينة هنا يبابية مزروعة بالموت والأسر والعجز عن التواصل

الاجتماعي. ولكن الذي يذكِّرنا أن هذه المدينة المرتسمة ليست باريس بودلير أو لندن إليوت، هو أنه في مقابل ذلك الزخم من الكآبة المدنية تمثِّل القرية المثقلة بذكريات الطفولة والحرية والمحبة (مع أن هذه القرية لا تخلو من شوائب هي الأخرى). هذا بالإضافة إلى أن المدينة حتى حين تحضر تفقد الكثير من تفاصيلها كما سنشعر لو قارنا الدميني بكثير من الشعراء الغربيين من شعراء قصيدة النثر. لكن الذي لا يغيب عن تفاصيل المدينة هو الضجر لأنه نتاج الأسر فيها واستحالة العودة إلى ما قبلها. إنه ضجرٌ منبعث من موقف رومانسيٍّ أساساً، موقف معادٍ للمدينة، ولكنه مخالف للموقف الرومانسي التقليدي في عدم هروبه من الواقع الكئيب سواء في دلالات القصائد أو لغتها. ولعلَّ القصيدة الأكثر تمثيلاً لهذا كله هي قصيدة «ملاك الحسرة» الطويلة نسبياً التي تتصدَّر سنابل في منحدر، متخذةً موقعاً يذكِّرنا بمقدِّمة بودلير الشعرية - أزهار الشر، التي تتناصَّ معها لا في الضجر وحده وإنَّما في سمة أخرى ساشير إليها، مثلاً تتناصَّ مع قصائد أخرى كثيرة منها «الأرض اليباب» إليوت وقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «كائنات مملكة الليل».

«ملاك الحسرة» كان يمكن أن يكون ملاك الموت، لكن الشاعر أراد فيما يبدو أن يذكر بما هو أكثر قتامة من الموت: الحسرة الناتجة عن موت لا يحدث فعلاً، أو لا يجلب معه راحة الموت، فهو موت يأخذ سمة السهر بانتظار صباح قاتم، والموتى بلا قبور والمعاصي ضجرة على ثيابهم: لا مقابر قرب هذا المنزل. كان الموتى قد سهروا حتى أطفأهم الصباح. ورأيت المعاصي وهي تضجر فوق ثيابهم. وهذا الصباح بلا ضوء. لقد كنَّسته عربة القمامة.

المتحدِّث هو ممثِّلنا في هذا العالم السوريالي المرعب والضجر، هو شاهدنا على ما يحدث بوصفه «المفكر» كما يشار إليه أو كما يشير هو إلى نفسه. لكنه ليس شاهداً معزولاً، وإنَّما هو معذبٌ بما يرى وما يصل إليه من تأثير. نراه ملتحمًا باليباب المحيط، متماهي الأسر والمعاناة بالطبيعة سواء أكانت صحراء قاحلة أم بحراً: «وفكرت في

البحر ساهماً يتقرفص تحت هدير البوارج. وفيه أودعت أحلامي لأن المصارف مقفلة هذا النهار... وفي الصحراء يجد المتحدث الجفاف والموت، ويلمح طفولته في صورة تناقض ما اعتدناه من صور الطفولة: فهي هنا متلونة ومنقّرة كالحرباء. بل إنَّ الأمل بالنهوض من جديد غير وارد في هذه الصور المناهضة لرومانسية ما سبق أن أسميته «ثقافة الصحراء»:

الطلح سيّد الوادي. وفوق شجيرات اللوز تتلبّد طفولتي كحرباء. والفكرة الضالة مرّقت جسد صديقي. وقريباً من جثته الحارة وجدت عينيّه وقرأتُ بهما شغَبَ الباردة. هذا المطر لن يغسلني لأنني صحراء، ولم أرث من الأودية أكثر من صخورها الملساء، وعقاربها اليقظة.

وحين تدخل القرية

القصيدة عبر طفولة

المتحدث وخيال أمه، فإنها

تبدو معزولة وبعيدة ليس

فيها سوى صورة الأبوين والابن الراحل نحو مستقبل قانظ لا يرحم:

آخر تلة ودُعْتُها تلك التي جفّت فوقها دموعُ

الأم. كانت الجنادب تتقاذف في حضرة شمسٍ

تنهض من سريرها وتذكر الأم بفتاها الذي سيكبر

قبل أن تهطل أدعيتها فوق جنباته. وأمام نافذة البيت

سيشرب الأب قهوته الفقيرة

وسيعد أغنامه مخطئاً، مراراً، قبل أن يتذكّر في

ثغائها القارص، رحيل سيدة، حيث يزحف

الضباب فيمحو آخر ظلاله وهو يختفي وراء

الحصون البعيدة.

لكنّ المساحة الكبيرة من القصيدة التي تُفرد لعوالم البحر والصحراء والقرية مجتمعة لا تجعلها تهيمن على عالم المدينة التي يقطنها المتحدث حالياً، وهي التي كانت المصدر الرئيس لتعبه وتعب الأصدقاء والناس من حوله: «المدينة أثّنت جرحك السري». ومصدر السرية هنا هي عزلة المتحدث وخوفه من معرفة الآخرين بما لديه، هذا الخوف

الذي يمتد حتى يشمل الصمت كما يأتي التعبير البديع التالي: «بعد لأي... سيفتح باب هذه الغرفة عنوة.. لأن / صمتي يطفح في الشارع. / وسيعثر عليّ رجال الأمن / مسجوناً في كتاب». فليس الكلام وحده هو المرفوض وإنما الصمت أيضاً. وتذكرني المفارقة الجميلة التي يصنعها الدميني هنا بمفارقة أخرى لشاعر لا أتذكر اسمه الآن يصف فيها الصمت بالمتذنة. والمفارقتان تنصبان في خاتمة المطاف في إشكاليات الحياة السياسية والاجتماعية في العالم العربي التي أفضت إلى ألوان من الصور الفنية والأبنية القصصية التي يعتلي عناوينها الاحتجاج بأشكاله المختلفة وفي طليعتها الصمت. فالصمت عن الحقيقة سمة من حياة المدينة المعاصرة بتفاصيلها الصغيرة والكثيرة، بل هو جزء من المنزل ومن الروتين اليومي المضجر، وبالطبع من الخطب التي لا تقول

شيئاً:

«الصمت، والضجر، سمتان من سمات حياة المدينة

المعاصرة هنا وفي الغرب معاً!»

وبعد ساعة سينهض

الضوء

الذي يشبه هشيم الباردة. وقبل الوظيفة ساتفقد

مرآب الصمت الذي شيّده فرسانٌ

حائرون من خطب فولاذية وأسماط مدفونة.

تستثير هاتان المفارقتان - الصوت الذي لا يقول والضوء الذي لا يضيء - وغيرهما من المفارقات، مفارقة أخرى، هي الربيع الذي لا يبعث الحياة، في مطلع «الأرض اليباب» إليوت: «أبريل أقسى الشهور، يولد اليلك من الأرض الموت، ويمزج / الذاكرة بالرغبة، محرّكاً / الجذور المتبلدة بمطر الربيع». والحق أن القصيدتين متناصتان على أكثر من مستوى، وفي طليعة هذه المستويات: المشاهد اليبابية للموت المحيط. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك العلاقة ببودليير التي تأخذ بعداً مباشراً لدى إليوت الذي سبق أن أشار إلى إفادته من الفرنسيين (ومنهم بودليير) في كيفية التعامل مع المدينة في الشعر. ويؤكد الشاعر الأنجلو - أمريكي هذه الصلة نصياً في نهاية المقطع الأول من قصيدته الشهيرة باقتباس من مقدّمة بودليير لأزهار الشر التي

يخاطب فيها القارئ بوصفه شريكاً في كل ما تذكره القصيدة من معاناة وإشكاليات. ولعلّ من الطريف أن يتكرّر هذا، وإن لم ترافقه إشارة مباشرة إلى بودلير، في نهاية «ملاك الحسرة» للدميني، حيث يتوجّه بالخطاب إلى القارئ مودّعاً وتاركاً أنشودته السوداء:

وفي جوار الحسرة  
سأترك هذه الأنشودة السوداء  
تنزف فوق معاطفكم..

كما  
نزفتُ  
فوق  
دفترتي  
الأبيض.

تأتي هذه النهاية تنمّة لخطاب ورد في مكان آخر من القصيدة، يحتجّ فيه المتحدثُ (الشاعر في هذه الحالة) على مخاطبيه، وهم أصدقاؤه (الموتى وأشباه الموتى) وغيرهم من سكان هذه المدينة الكئيبة: «وحين توصدون الأبواب / لا تتركوا شجرة تعريد في محبرتي / وثعباناً في سريري / وديناناً في شراييني...» إلى آخر ذلك من التكررات المؤرقة التي اعتاد الآخرون تحميلها كاهل الفنان وحده وسبق أن عبّر عنها أكثر من شاعر، منهم أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة «مرثية لفيكتور هيجو» من كائنات مملكة الليل: «دائماً ستروّع في آخر الليل بالراطلين، / وقد تركوا لك سؤر الكؤوس، / رماد السجائر، / أنية للغسيل!». غير أن تصوير الدميني لهذه التركة يتفوّق بقوة المجاز ودلالاته: فالشجرة التي تعريد في المحبرة أكثر ديناميّة من رماد السجائر، والدنان في الشرايين أعمق تأثيراً من سؤر الكؤوس.

إن ارتفاع صوت المتحدث لدى الدميني بمثل هذه المشكلات يشعّرنا بتماهيه مع الشاعر، وذلك عكس المواقف التي توحى بشيء من الانفصال الدرامي، مثل خروج الشاب من قريته بعد أن كان راعياً للغنم فيها. لكنّ المواقف عموماً، على تفاوتها، تعمّق الإحساس بغنائية القصيدة، كما هي الحال مع القصائد الأخرى في مجموعتي الدميني:

والمقصود بالغنائية: هيمنة ذات الشاعر على النصوص، وتساؤل الموضوعية أو الانفصال الدرامي - وهو تساؤل يتكفّف لدى إليوت في قصيدة «الأرض اليباب». وكما سبق أن أشرتُ في دراسات سابقة، كذلك التي تناولتُ فيها إليوت وأحمد حجازي، فإنّه يمكن اعتبار هذه الغنائية سمة مميزة للخطاب الشعري العربي عموماً الذي يندر فيه التوضّع خارج الذات بتوظيف الشعر لخدمة مواقف ورؤى لا تتصل بالشاعر مباشرة، كما هي الحال في الكتابة القصصية (انظر مجلة النصّ الجديد ع2).

بمناسبة الإشارة إلى حجازي أودّ التنبيه إلى أن قصيدة الدميني «ملاك الحسرة» تتّناص، كما ذكرت في بداية هذه الملاحظات، وبقوة مع قصيدة حجازي الاستهلالية الرئيسية في كائنات مملكة الليل التي تحمل عنوان المجموعة. فملاك الحسرة شبيهة بـ«إله الجنس والخوف» أو ملك الليل الذي يصاحب معشوقته الملكة في جولة على عالمها المحاط بالعقم والموت والاختناق المؤدي إلى الضجر. غير أن ثمة اختلافاً يبرز بين القصيدتين ماثلاً في أن قصيدة حجازي أكثر تماسكاً وأكثر اتكاءً على هذا التماسك في جمالياتها الشعرية، بينما ينتشر التفكك بين أجزاء قصيدة الدميني. على أن هذا ممّا يُحتمل أن يكون الدميني قد تعمّده مثلما تعمّده إليوت كتعبير آخر عما ترسمه القصيدة من انهيارات وفوضى. فلدى الدميني تنتشر العبارات المبهمة أحياناً أو التي تبدو وكأنّ لا رابط بينها سوى وادٍ العطف... مع نوع من الانتماء غير المباشر إلى عالم الضجر المحيط إما من خلال تنافر عناصر الصورة وإما من معاناة المتحدث:

لتنم أيها الكلب

قرب قلبي

ويأبى الضوء

ابقَ خليط غيمتي

والقيظ لن يشدّب هذه الوردة لأنها تقتات

من معاصي الفاتنة.

ومن الملاحظ شكلياً أنّ هذه المقاطع التي تتخلّل القصيدة تختلف عن المقاطع الأخرى لا في طريقة صفّها على الورقة فحسب، وإنما في الترقيم أيضاً. ففي هذه المقاطع نجد ما

يكمن ما أسميته شعرية  
الضجر القائمة على جعل  
الحديث عن الضجر ممتعاً  
فنياً. والكوميديا التي

تطالعنا في صورة هؤلاء العائدين من مطاردة المسرات إلى  
مطاردة الجردان هي أحد هذه العناصر. لكن لعلّ العنصر  
الأكثر شيوعاً وأهمية هو الصورة الشعرية المتفرّدة ذات  
التركيب المجازي المدهش، تشبيهاً أو استعارةً أو مفردات:

ليس هذا وقت الخصب  
إنّه وقت أن تطلّ من شرفتك المغبرة  
على هذا العمر المعتاد  
وتلقي بدموعك من دلوها  
على هذا الرصيف الذي يتعثر في الغسق  
(من «حنكة الغيم»)

الخدر الذي تركه لي أصدقائي على مرأى من زجاج  
البارحة لم يزل يتناسل في حشفة الرأس.  
في الصباح كان عليّ أن أغسل تبغهم من مداخل  
الجسد، وأن أخترع حكايات سارة للطفلة التي  
تتعثر تحت شمس واجمة.  
(من «وصايا البارحة»)

مللت هذا الصديق  
الذي أهرزمه على الدوام  
أريد نداءً  
يستحقّ هذه الهزيمة  
وطويلة  
تستحقّ بياض أيدينا المتقاطعة  
وحطام كؤوسنا  
(من «مقهى»)

مفردات مألوفة، وضجر متراكم، لكنّ ثمة متعة ثرة  
تمضي بنا من صورة إلى أخرى ومن قصيدة إلى التي  
تليها. انضمام كلمة «معتاد» إلى «العمر» يجعله عمراً غير  
معتاد، والإطالة على ذلك العمر من شرفة مغبرة كما نُطلُّ

يذكّر بالطريقة التقليدية **«مفردات مألوفة، وضجر متراكم، لكنّ ثمة شعرية تجعل  
الحديث عن الضجر ممتعاً فنياً!»**

لصفّ الأسطر  
الشعرية، في مقابل  
المقاطع الأخرى التي

كُتبت على شاكلة المقطوعات النثرية سواء في طريقة الصف  
أو في قيامها على الجمل كوحدات مفصولة بعضها عن  
بعض بنقاط وفواصل، بينما تغيب هذه العلامات عن الأسطر  
المصنوفة على شكل أعمدة دون نقاط أو فواصل، ما عدا ما  
يرد في نهايات بعض تلك المقاطع. ومعروف أنّ هذا الأسلوب  
نفسه متبع في «الأرض اليباب» حيث تزاوج القصيدة بين  
«الشعري» (حسب المفهوم التقليدي للشعر بوصفه قائماً  
على لغة رفيعة ومنتقاة) و«النثري» بجملة المفككة أو المستقاة  
من محكي اللغة.

## II

يأتي الضجر إلى معظم قصائد سنابل في منحدر من  
إمكانية التنبؤ بكل ما سيحدث، كأنّ الشاعر قد اعتاد حدوث  
الأشياء آلاف المرات، ولا من جديد. والصيغة التي يتخذها  
ذلك في كثير من القصائد هي صيغة المستقبل حيث تدخل  
السينّ على الأفعال لتؤكد حتمية الحدث. ففي «ملاك  
الحسرة» مثلاً نقراً: «وقريباً من البحر / سيرقص القنلة»،  
و«قريباً سيحدث الموت أمام عينيك»، «بعد لأيٍ سيفتح باب  
هذه الغرفة»، و«بعد ساعة سينهض الضوء»؛ وفي «أفقر  
المسرات» نقراً: «سنؤوب إلى الشاشة ذاتها»؛ وفي «برد»:  
«سيمر الشتاء الوجيل على الجباه». لكنّ ثمة الكثير من  
التكرار دون صيغة مستقبل بالضرورة:

وفي المساء  
الذي ننفقه في مطاردة المسرات  
عبر أفقر الأزقة  
نعود إلى المنزل

جاهزين لسحق آخر جرد ومشاهدة مسلسل بارود  
بيروت المسائي. (من «أفقر المسرات»).

الضجر المنديلق من هذه الصور لا يأتي إلينا وحده  
بالطبع وإنما تصحبه عناصر أخرى، وفي هذه العناصر

على شارع أو منظر مملّ تعبئ تلك الإطلالة بدهشة تزيل الغبار. ثم تأمل صورة غسل مداخل الجسد من التبغ، وكيف أن هذه الصورة تستولد بلاغة التعبير عن التركة المزعجة للسهر من إحياءات الضجر والتقرّز، ثم كيف تتكثّف المفارقة من وضع هذه الصورة إلى جانب صورة الطفلة التي تنتظر من محدّثها أن يخترع حكايات سارة لها. أما المثال الثالث فتأتي دهشته من تحوّل الهزيمة إلى منحة لا يستحقّها كلّ أحد، كما لو كانت الهزيمة تكريماً «يُستحق»، وهو وضع مألوف نعرفه جميعاً حين نشعر أن منافسنا ليس نداءً مساوياً فتغدو هزيمتنا إيّاه هزيمة عادية؛ لكننا لم نعتد أن نصف الهزيمة على النحو الذي نجده هنا، وإنما يعتادها أو يقدر عليها شاعر أدرك معنى الهزيمة من خلال شاعريته، وواجبة تحدّي تحويل هذه الهزيمة إلى شعر، بعد أن امتلأ الشعرُ بالبطولات وبلاغياتها. وليس محمد الدميني بدعاً في هذه المعركة الإبداعية، لأنها سمة أساسية في الشعر المعاصر الذي يعيش معاصرته حقاً. والمتأمل في شعر درويش وسعدي يوسف والماغوط وغيرهم سيجد الكثير من «بهاء الهزيمة»، كما سبق للشاعرة فوزية أبو خالد أن عبرت في قصيدة نشرتها في العدد الأوّل من مجلة الكاتبة. ولعل المفارقة القصوى في هذه المعركة هي خروج الشاعر من معركة التعبير عن الهزيمة منتصراً، مثلما هي الحال في التعبير عن الضجر بما لا يجلب الضجر.

لكنّ التعبير عن الضجر بما لا يضجر يتداخل مع التعبير عن الضجر الذي لا يضجر بما لا يضجر. وليست هذه لعبة لفظية؛ فثمّ صوّر لدى الدميني تتضمّن التكرار والاعتیاد دون أن يتحوّل ذلك التكرار إلى مصدر للشكوى ودون أن يخفق في التعبير عنه أيضاً، شأنه حين يواجه ما يتكرّر ويضجر:

وأنا

أنظف نافذتي من الكلمات المسوّسة

تهبطين

من تلال نسياني

كيوم قديم يتسكّع في الضباب.

(من «من تلال النسيان»)

في الحالات الأخرى يتضمّن تشبيه شيء ما بيوم قديم يتسكّع رغبة الشاعر بالإحياء بالملل، لكنّ هذا لا يحدث هنا لأننا إزاء رمز استثنائي في عالم الكاتبة المحيطة والسأم المتكوّم. إنها المرأة «فضة العتمة / الرأفة المنثورة فوق عصاب الطاولة / أحجاري التي يلمعها الندى»؛ الحضور الذي يتكرّر دونما ضجر؛ بل إنه إذ يتكرّر يكرّر معه بارقة الخروج الصعب من الظلام... هذا مع أن المرأة تبدو أحياناً ضحية أخرى لذلك الظلام عينه: «لن يضيء الشارع سوى هذه المرأة المغدورة بالعتمة»، كما تقول قصيدة «ملاك الحسرة».

ليست المرأة هي المصدر الوحيد للأمل في مجموعة الدميني الثانية، فعنوان المجموعة نفسه يضع إحياءات السنبلة في المقدمة بما تتضمنه تلك من حياة ونماء. لكننا حين نأتي إلى النصّ الذي يحتضن السنبلة نفاجأ بتربة معادية للحياة. أهل هذه العالم اليبابي الكئيب يفرحون لكل بارقة، سيقترضون «المال، والسهر، والصدّاقة» «من أجل فكرة يسيرة». لكن ما يحدث بعد ذلك هو انهيار كل شيء:

سيأتي الفجر بمعاوله وشاحاته

ويرفع الأحجار والرطوبة

عن أيّامنا

السنابل اللقيطة

التي لن نحسن انتزاعها

من أشداق الحيوانات.

### III

ليس حال السنابل في مجموعة سنابل في منحدر بأفضل كثيراً من حالها في المجموعة الأخرى، انقراض الغسبطة؛ وفي عنوان المجموعة الكثير من الدلالات غير السارة. لكنّ ريمّا ازدادت بوارق الأمل في هذه المجموعة الأولى أو الأخرى عنها في السنابل زيادة يشي بها التزامم مجمل قصائد المجموعة إيقاعاً تقاعياً يخرجها من حيث البناء، إن لم يكن من حيث الدلالات، من حيّز النثرية المهيمنة على مجموعة السنابل. والنثرية المشار إليها نثرية إبداعية شعرية بالطبع، وأكثر انسجاماً مع الدلالات النصّية المنبعثة

منها، بل إنها نثرية تميز سنابل في منحدر وتجعلها، على الرغم من غياب الإيقاع التقليدي، التجربة الشعرية الأكثر نضجاً لدى الدميني. وهو ما جعل من الطبيعي أن أبدا ملاحظاتي بها في تتبّعي لما أسميته «شعرية الضجر» في المجموعتين. فلقد وجدتُ أن المجموعة التالية زمنياً تتضمّن تعبيراً أعمق وأكثر انضباطاً وصلابة من انقراض الغبطة.

القصيدة الأولى في الانقراض تؤذن منذ البدء بعالم مثقل بالكآبة ربما خُفّف منه الأمل بالخروج، ولكنه أملٌ ضعيف. فالقصيدة وشاعرها يطالعاننا «تحت هذا الغبار» أملين أمل النافذة بالشمس، لكن الغبار ينتهي مسيطراً بيأسه وضجره: «تحت هذا الغبار... الفتى / ضجراً / نازفاً / كلاء الشجر». ويتكرّر هذا الضجر والأمل المتواري في صورة الشاعر في القصيدة التالية «أول الأرض / آخر الدم»، وقد صار فراشة تصيد «في معقل الضوء لون الفراشات / لون الدماء التي أينعت / في صحاري الندم...». وعلى الرغم من قتامة الإحياء بالدم فإن ثمة أملاً يتبادر في أن يكون الدم دمّ تضحية «ترتق اللغة الشائنة» أو تفعلّ اللغة بإعادة أصابعها المقطوعة إليها. عملية الاصطياد بحد ذاتها تحمل الأمل، مثلما يحدث في خاتمة قصيدة «الخرطة» التي تلي حاملة السؤال: «هل ترى سمكاً؟/ ربّما...». ومع ذلك فإن احتمال وجود الأسماك كبارقة أمل يظل مطاردًا بقوى التدمير: «غير أن السنانير لا تختفي».

في قصيدة «شوال العتيبي / شمس وأمانيه» نلمس نصّاً خارجاً بشعريته عن بقية النصوص في المجموعة، بل في المجموعتين كليهما. ومع أن الخروج هنا بنائي لا مضموني، فإنه جدير بالتأمل، خاصة إذا ما قورنت القصيدة هنا بقصيدة توازيها في سنابل في منحدر. ولأنني سأختم قراءتي هذه بتلك المقارنة، فسأكتفي هنا بالإشارة إلى الحلم بالفجر في نهاية «شوال العتيبي» حيث يهيمن الضجر على حياة هذا العامل في الشركة «من شمس إلى صيف / إلى شمس شتاء»، ليلوح الفجر من ثم كأمينة: «أه... يا شوال / لو أن له فجرًا صغيراً...». فإذا انتقلنا من هذه القصيدة إلى التي تليها، وهي التي تحمل «الهاوية» عنواناً، وجدنا أنه لا ينبغي المبالغة في الاحتفاء بالفجر إذا

جاء، فقد يأتي مفرغاً من أجمل ما فيه:

فجر بلا نشوة.

شجر من الأصداف.

بوح بلا روح.

بحر بلا أصداف.

حين يجيء الفجر بلا نشوة والبوح بلا روح تكثر الأصداف في غير أماكنها لتغدو مفرغاً من لؤلؤ الاحتمالات الجميلة. ومن هنا لم يكن غريباً أن ينتهي المتحدث في قصيدة كهذه إلى احتمالات غير جميلة إطلاقاً تتمثل في الموت أو الفراغ القاتل حين ينقّب «عن مساء / كي أوري طلقتي فيه...». ومما يزيد من بؤس هذه النهاية المحتملة إدراك الشاعر / المتحدث أنه يحمل الأمل بالخلاص متملاً بيديه - المفتاحين ولكن العاجزتين عن فتح ما بين يديه من مدن:

ويذاك مفتاحان

حارت بين أيديك المدن...

مدن النزوح إلى النزوح.

مفتاح من...؟

هذا المضيق بين قفر الموج

والصدف المحاصر..

الإشارة إلى المدن والنزوح بينها متصلة بتجربة الشاعر إبان اغترابه بين مدن الولايات المتحدة الأمريكية حيث أمضى بعض الوقت في بعثة دراسية أو تدريبية على ما يبدو. وهي تجربة تتوسّع في تفاصيلها قصائد مثل «كتابة نهائية عن ليل نيويورك»، و«علي / يرأسل عروة بن الورد»، و«محمد / في سرير الحصى»، و«رباط يوم في قلب لينا»، و«بدايات أخرى لويتمان»؛ وهذه القصائد شأنها شأن قصائد أخرى مثل قصيدة عن حصار بيروت عنوانها «تمثال يحدّق في شاشة» تخرج كثيراً عن موضوع هذه القراءة، ولذا فسأستثنيها متجهاً نحو نصوص تتصل مباشرة بجذلية الضجر والأمل في هذه المجموعة، الضجر الطاغي والأمل الضعيف.

لن نتعب كثيراً في متابعة تلك الجدلية، فهذه «قنوط» تطالعنا بمتحدّث يستسلم لفأس جاره، منتظراً خطى قادمة ليس فيها من الشوق / غير / دخان الملل. وهذه «الذي

كان طفلاً» تحمل الحلم بأقحوانة يتهددها الموت من ناحية  
واحتمال الحياة من ناحية أخرى، ولكن على جثة مَنْ كان  
طفلاً يوماً ما وسيفدو ميتاً يوماً آخر:

هو ذو الأقحوانة

إن ماتت الآن.. تحيا غداً

بين كفي

أو فوق ذلك التراب الدليل

الذي

سوف أغدو.

بيد أن صورة الطفولة كماض كئيب هنا سرعان ما  
تُفضي إلى صورة أكثر إشراقاً في قصيدة تتلوها بعنوان  
«طلح الطفولة». فعلى الرغم من ربط الطفولة بالداء وبالطلح  
ذي الدلالة السلبية في مكان آخر، فإن الإحياء عموماً  
إيجابي شأنه شأن ذكريات القرية التي تنتظم السياق  
وترسم أجواء الرومانسية الحاملة. والقصيدة باختلافها هذا  
ويخرجها على حدة الإيقاع في معظم قصائد المجموعة  
تؤكد مرة أخرى عدم انتظام النصوص هنا ضمن سياق  
واحد كما هي الحال في مجموعة سنابل في منحدر. لكن  
هذا الخروج لا شأن له بالطبع بالقيمة الفنية للقصيدة بحد  
ذاتها؛ والحق أن هذه هي إحدى أجمل قصائد المجموعة، بل  
المجموعتين، بما تحفل به من ثراء تصويري ومجازي بديع:

والصبايا اللواتي كبرن، ولما نزل لن نتعثر في نظرة

أو حجر.

«أو ما زلن يذكرن ذاك الندى

وهو يقطر من شجر الطلح

فوق سواعدنا؟

وتلك السماء التي لم تكن غير زرقاء.. حتى ولو أعتمت

كيف يذكرنها؟

كيف أنسى الحصى الغائرة

وهي تنهض تحت الحوافر لاهثة بالصباح؟

كيف أنسى الفتاة التي علمتني اسمي، وسكت

لنا قمرأ شاهدها فوق رجب العناق الأخير..

هذه الصور الفاتنة حقاً والنابعة من شعرية غير شعرية  
الضجر تُختتم بتساؤل جميل وبعيد عن التشاؤم إن لم يكن

متفانلاً:

هل سيذكرنا النبع

ذلك النزيل

نزِيل

طفولتنا الفاتنة؟..

تتلو «طلح الطفولة» التي كتبت عام ١٩٨٤ قصيدة كتبت  
عام ١٩٨٢ بعنوان «مدن» تناقضها تمام التناقض في  
رسمها معالم الحياة المدنية التي تهيم على سنابل في  
منحدر، لولا المباشرة التي تضعف فنية القصيدة التي كتبت  
أولاً: «وفي المدن ذاتها / أسير / وأنجو / أملاً أن أخرج  
من دمي / حماقات المدن / ومدينة البحار / والشرابين  
الفاسدة». وكان بإمكان قصيدة كـ«مدن» أن تكون شاهداً  
مبكراً على شعرية الضجر لولا مباشرتها الفنية. غير أن  
هذه المباشرة تختفي تقريباً في القصيدة التالية التي تعود  
بنا إلى عام ١٩٨٤ مرة أخرى، ففي الشطر الأخير من  
«السائر في خلوته» نقرأ تراكيب مجازية تسعى إلى  
اقتناص سمات المدينة المعاصرة بتناقضاتها المضجرة  
والفاتنة في الوقت نفسه مع اختزال في الدلالة يذكّرنا بما  
في مجموعة الدميني الثانية:

ها أن أنفض عن عمري غباره.

لاهثاً

أصغي لجرذ ينهش الحائط

أو عابرة ترمي لظاها

ها أنا لم يبق مني

غير

ما يبقى الغريق.

يوجي نفص الغبار عن العمر بالتجدد، لكن الذي يحدث هو  
انتهاء أو شبه انتهاء يسبقه لهاث بين يباب المدينة (الجرذ)  
وفتنها (العابرة بلظاها). وحين يواصل الشاعر ملاحظته  
للفتنة في شوارع الحياة المعاصرة، كما في قصيدة «رغبة  
في شارع»، فإنه لا ينسى أن يبدأ بالتذكير بأن «الشوارع  
مؤودة»، ثم لينطلق من ذلك ليرسم مطاردة شبيقة لسواد  
امرأة (أي امرأة مغطاة بسواد العباءة وغطاء الرأس) في  
منظر لا يخلو من الكوميديا سبق أن تأملناه في قصيدة



(والشركة في الغالب هي شركة أرامكو التي أصبحت، خاصة في المنطقة الشرقية، معروفة بـ«الشركة»، ويعمل فيها الشاعرُ مثل آلاف غيره من السعوديين وغير السعوديين). ويتضح سريعاً أنه قد قصد من شوال هذا أن يكون نموذجاً لغيره من الموظفين الذين يحكمهم روتينُ الوظيفة وما يتضمّنه من ضجر، إضافة إلى أن هذا الموظف بالذات يؤدي عملاً ميدانياً شاقاً يعرّضه للشمس القاسية، الأمر الذي يضيف إلى شقائه شقاء ويجعله لا موظفاً فحسب وإنما عاملاً كادحاً يتنهب الكدح والإرهاق اليومي حياته دونما رحمة:

هو ذا يومك يا شوال  
عمر طاعن في الضنك  
من شمس إلى صيف  
إلى شمس شتاء.

...

هو ذا عمرك يا شوال  
شمس وأمان وعرق.

شعرية القصيدة تأتي من مصدرين: الأول تمثُّله مجموعة المجازات والتعابير المتناثرة في النصّ (العمر الطاعن في الضنك، الزمان الذي يسرق الطفل من الحزن، إلى غير ذلك)... والثاني تمثُّله النهاية التي نشعر عند الوصول إليها أن القصيدة قد احتشدت لتفجّرهما؛ فبعد كل هذا الوصف السردى - العادى في تصوّري - لعمر شوال المثقل بالتعب يصل الشاعر إلى التساؤل: «أه يا شوال / لو أن له [أي للعمر] فجرًا صغيراً»، وهي نهاية جميلة دون شك من شأنها إنقاذ القصيدة من بعض عاديّتها المنتشرة. وسرّ جمال هذه النهاية هو في مقابلتها شمساً منتشرةً وحارقةً بفجر صغير، في تأكيد واضح أن في فجر كهذا ما يُغني عن كل تلك الشمس.

ولنقارن الآن هذه القصيدة بقصيدة «الحارس» في سنابل في منحدر، التي تقبل المقارنة لسبب بارز هو أن القصيدتين كليهما تتناولان موظفاً يرزح تحت ثقل الوظيفة. ومع أن مقرّ الوظيفة لم يُسمَّ فإن كل السمات تتطابق مع مقرّ وظيفة شوال العتيبي، أي الشركة، ومن غير الضروري طبعاً

«أفقر المسرات» من مجموعة سنابل في منحدر: فهي المطاردة نفسها عبر الأزقة نفسها أيضاً (والقصيدة تستدعي المقارنة بقصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي في كائنات مملكة الليل عنوانها «ثلج» يبدو فيها السواد دلالة على السقوط لا الجمال المثير كما هنا، فهو لدى حجازي «السواد الأليف» لا «الشفيف»).

في قصيدة «معاتبه» تبدو شعريّة الضجر والكآبة وهي تتشكل فعلاً باتجاه قصائد المجموعة الثانية. فالصورة الأخيرة تحديداً في المجموعة تتصل مباشرة بقصيدة «وصايا البارحة» في السنابل:

لكنها الذكريات.  
خلف نافذة معتمة.  
وشراب رخيص.  
تتزّنر بالفجر  
تاركة خلفها  
بعض قتلى...!

ففي القصيدتين يبرز الضجر إرثاً حتمياً لسهرة الأصدقاء في عالم مدني موحش بعتمته وفجره وقتلاه الباحثين عن المتعة المؤقتة. ولكن هؤلاء الأصدقاء - القتلى ليسوا هم الضحايا الوحيدين هنا، وإنما هي الذكريات أيضاً التي تعمّر تصوّر الرومانسي التقليدي كمصدر لمتعة قديمة، والتي تتكشف هنا عن وحشية قاتلة تقتلها هي في المقام الأول حين تسبغ عليها كل هذه الوحشية.

#### IV

غير أن النصين اللذين يستثيران المقارنة فعلاً بما يبرز جانباً هاماً من تطوّر التجربة الشعرية لدى محمّد الدميني خاصة في الإطار الذي شغلّت هنا بمتابعتيه هما، كما أشرت من قبل، قصيدة «شوال العتيبي» / شمس وأمانيه من الانقراض و«الحارس» من السنابل. والقصيدتان كما يتضح سريعاً للقارئ متكاملتان أو أن الأولى تمهيد للثانية، على الرغم من اختلاف التفاصيل.

في «شوال العتيبي» نقرأ عن موظف في الشركة

أن تكون هي أرامكو تحديداً، لكنّها أحد الاحتمالات التي تصل القصيدتين واحدهما بالأخرى وتجعل «الحارس» إعادة كتابة للقصيدة السابقة وإنّ بتمكّن فنّي وموضوعي أكبر. فعلى الرغم من غياب الاسم في «الحارس»، فإنّ القصيدة تضيف خصوصيّة الوظيفة عبر

تسميتها، ثم - وهذا هو الأهم - عبر ربط أجزاء القصيدة من خلال هذه الوظيفة حتى تصل إلى نهايتها الأكثر إدهاشاً من نهاية القصيدة السابقة. ففي «الحارس» تتولد الشعرية في المقام الأوّل من مفارقة عمل الحارس الذي يقضي العمر يحرس البوابة، يراقب الأرقام والناس، ولكنه حين يذهب إلى بيته يكتشف أنه لم يحرس عمره هو:

في آخر النهار

يذهب الحارس إلى منزله شغفاً

لقد أتمّ وظيفته

بشكل خارق

لم يعبر عامل إلا وتفرّس في هويّته

ولم تمرق عربة دون أن يدعك أرقامها

لكن حين يذهب الحارس إلى بيته يفاجأ بالنهاية المفزعة:

في الصباح التالي

لم يتفرّس في هوية أحد

تقرّص في مقعده كمصدور

نشر الجريدة (مروحة الهواء اليدويّة)

فوق وجهه

وفكر في العمر

الذي نهبه غزاة وأصدقاء

من

مدخراته السرية

إنّ مما يميّز «الحارس» على «شوال» هو أن الوعي المتساوي السخريّة في «الحارس» يأتي من داخل القصيدة، من داخل

الحارس نفسه الذي «فكر في العمر»، على عكس «شوال» الذي لا نعلم إن كان قد اكتشف وضعه المتساوي المقابل أم لا: بل الذي نعلمه أنّ هناك شاعراً يروي القصيدة ويدرك ما حدث في خطابه الموجّه

ليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في

القصيدة، لكن المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً

ميسراً... أو في جعل اكتشافه جهداً خارقاً يفقده المتعة! «صفيحاً» ونقطة

الضعف هنا هي في

جعل الشاعر وعلى نحو مكشوف شريكاً في الهم، كأنما هو يرثي عمره هو. وإذا كان هذا التماهي هو الحاصل غالباً في شعر الدميني وغيره كما أشرت من قبل، فإنّ الذي يميّز قصيدة «الحارس» هو تمكّن الشاعر من إظهار خصوصية المأساة معزولة عن ذاته، أي جعلها تبدو وكأنها تخصّ الحارس وحده، دونما تعاطف مباشر منه وأهات تكشف معاناته هو كشاعر على نحو رومانسي. في «شوال العتيبي» يأتي السرد من الخارج، بينما يأتي في «الحارس» من الداخل، وهو تكتيك أقلّ شيوعاً وأصعب. فليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في القصيدة، لكن المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً ميسراً لا يحتاج إلى جهد لاكتشافه. والمعروف أن جهد الاكتشاف مصدر رئيس من مصادر المتعة الفنية، على ألا يتحوّل ذلك إلى جهد خارق بالطبع.

ما أود الوصول إليه من كل هذا هو معالم الشعرية التي يستولدها الشاعر من إشكاليات الحياة المدنية المعاصرة وفي طليعتها الضجر. وفي ظلّي أن قراءة نصوص المجموعتين مع إجراء مقارنات كالتي أجريتها في ملاحظاتي السابقة، ومنها مقارنة قصيدتي «الحارس» و«شوال العتيبي» / شمس وأمانيه، تقرّبنا من استكشاف تلك الشعرية التي يقاربها الدميني في مجموعته الأولى أنقاض الغبطة ويحقّقها على نحو أكثر نضجاً في المجموعة الثانية سنابل في منحدر. ولعلّ المقارنة الأخيرة تختصر الكثير ممّا حاولت قوله في بقية أجزاء هذه الملاحظات.

الرياض

# روح محلقة وهانئة

غسان الخيزري

العمّات سيّاتين

ولن تكون وجوههن موسمةً بالنيلي  
كما كانت يومَ قضى جدّي في الكوفة  
حيث حبوت مرّةً  
وسقطتُ ورقة التوت، مرّة.

وفي باحة المسجد  
مددت يديّ إلى أقصاهما  
أطوّقُ العمودَ الذي من رخامٍ،  
فما قدرتُ  
وعرفت كم هي خاطفةٌ  
وتلمح لحاً، حياتي.

في الباحة، الرخامُ أصفرُ  
والبنرُ التي في الجوارِ قديمةً على  
الأقلّ  
سماءُ الكوفةِ صفراءُ أيضاً.

أوليسست الريح التي تذرُ الغبارَ في  
العيون، ساطية؟  
أوليسست تلوّن ما تبقى من حياتي؟

العمّاتُ لن يدخلنَ وسط الحلقة  
كي يكنَّ فُرجةً  
لنسوةٍ مختراتٍ بالأسود.

سأكون قد حزنت قليلاً  
لأنّ دمعهنّ لن يكفكف  
إلاّ لأن الحياة تمضي  
كما عهدنا  
كما لو أنها هانئةٌ والبالُ مرتاحُ  
والحزنُ، ليس عراقياً تماماً.

سترقص نسوةٌ حبيباتُ

وتبانُ بشرّةُ أذرعهن من بين السواد  
كيما ينغمر طفلٌ، في الكوفة،  
يرقبُ الأكفُ تهبطُ حاميةً على  
الوجوه.

ستجلسُ الخالاتُ الأكثرُ تحناناً  
يكبلهنّ ضيقُ النَفَس، والربو.

لا زغاريدُ،  
ولكن حسيّن، سلوئهنّ

الأقربُ إلى القلب  
يأتي عندما يشعُ الندم على المعيشة  
ويفقد الحنين عقاره.

في الغيش، سيأتي الأرحامُ  
وتصطفُ بضعُ نساءٍ  
في الدهليزِ، تعباتٍ  
صوتهن سيكون مبجوحاً قليلاً أو  
كثيراً  
والنفوس، ولا أصفى.

لأنّ العزاءَ أقربُ إلى وقع أيّامهن  
والغريب مأسورٌ بماء عطشهن  
وحاضرُ،  
كحضور الرجال في الحياة.

اللواتي سيأتين من الضواحي  
ومن الثغور

سيدخلن، بالتوالي  
كلُّ بقارئةٍ وقصيد  
رافعات السواد إلى الأعلى  
يولولن، لأن الحزن هكذا، أظهر.

سينشر بعضهن الشعور

في حين ستلم أخريات خصلاتهن  
كي يغفين على السجع الرتيب  
لقارئةٍ

ستفلق كتابها بين حين وآخر  
لترفعه فوق الرقاب وتصفقُ نادمةً  
لأن الحزن لحتمتن  
ويلسمُ لأكبر الآلام، واعذبها.

لا عتمة،  
وسبعون قمراً  
ستضيء ما تدلّس من الأماكن  
لتسطع الغيماتُ  
ويُسمع هزيمُ احتدامها  
دون مشقةٍ

ونسائمُ ليست حزينّةً تتغلغل  
يَبين الشقوقِ كيما يُللمُ كساءُ  
وتُرى الأغصانُ، ليلة الدفن، تتمايل  
في طارِفٍ  
لحظةً تنفلت الكهرياءُ من الأعالي.

في الغرفِ  
ستهسهسُ الكهرياءُ أيضاً  
ولعلّها روجي الطريدة، تطيشُ.  
الرعشة ستُحسُ  
حيثما وُضعت أقدامُ عاريةً على  
الأرض.

واللمعُ،  
سيضيء أنصافُ الوجوه  
كما أضاء سبعون قمراً ليالي دفننا  
لنرى إلى النباتات، من الشقِ،  
تكبر رعباً، أو هناءً.



قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة



## عبده خال

- ألم يُدِقْ الجرس؟

ملئت زوجتي هذا السؤال، وأخذت تنزوي عني جانباً، وتُشغل نفسها بالهمهمات التليفونية.

كان الوقت يمضي وأنا أتململ في مرقدي، وأهجر بأمر عديده. ولم يكن يشغلني سوى هذه الخواطر البائسة المتدفقة بوحشة طاغية. تغدو الحياة مملة حينما لا تجد ما يشغلك سوى مضغ الماضي بحسرة. أن تعيش داخل الذكرى يعني أن تكون حياً بها ميتاً خارجها، ويصبح حاضرك لحظة منتهية الصلاحية لا يمكن أن تمدك بقليل من حلم تنقب به جهامة الغد. هذا الغد الذي لم يعد قادراً على أن يتجدد، لم يعد قادراً على شيء سوى أن ينخر عظامنا ويدنينا من الكفن.

كان التلفاز يهذي بأقوال وأخبار عديدة تعبر مسامعي دون أن تثيرني وفجأة انجذبت لاشعورياً للمذيع وهو يتلو نبأ صادراً عن وزارة الداخلية:

- أقدم المدعو سعيد بن عائد على قتل صاحبه عطية أحمد في شجار نشب بينهما على قطعة أرض كان كل منهما يدعي ملكيته لها ولم يتوان المذكور عن قتل صاحبه إذ ضربه بعصا على جمجمته وظل يضربه حتى فارق الحياة، وقد نُفذ به القصاص اليوم ..

غمغمت بحزن عميق

- أوه ماذا يحدث لنا؟

وانتابتني موجة بكاء حادة، أحسست بعدها برعشة تعتريني، ودوار عنيف يلف رأسي، ولم يعد هناك أي شيء مستقر. كل شيء يهتز ويتحرك من مكانه، فمددت يدي للدواء المقنوف بعيداً عن سريرتي، وقبل أن أصل إليه كنت قد دخلت في إغماء طويلة

- ألم يُدِقْ الجرس؟

أطلق السؤال بوجه زوجته وتابع ملاحقة زفراته المحمومة. كان وجهها عابساً، مغلقاً، ينبئ بضيق طافح وحسرة مرتوية عمقت النظر إليه - يقرف - وأطلقت بدورها زفرة ضجر قديم - ألا تمل هذا السؤال؟

واقتربت منه بتثاقل، وبلعته أقرصاً مهدئة، وأسدت عليه الغطاء، وتحركت صوب غرفة جانبية كانت الأدوية متناثرة من حوله، وهو يرقد على سرير ذي أغطية رثة، وقد بزغت عظام وجنتيه، والتصق ربد متيبس على شدقيه، وظلت عيناه الغائرتان تتابعان التلفاز الذي استقر في مواجهته تماماً. وبين لحظة وأخرى ينادي زوجته، فتجيبه بعد أن يتيبس حلقه، وإذا يراها يسألها بلهفة، وتشوق:

- عندما كنت نائماً ألم يزرني أحد؟

فتعود من حيث أتت دون أن ترد عليه، فيتبعها صوته بالحاح:

- أو لم يُدِقْ الجرس؟

صانمً بأبنا عن الطروق، وكنت في أوقات كثيرة أنهض من فراشي مترشحاً، وأمسك بأجرّة الباب منتظراً أن يُدِقْ أن يُدِقْ فَحَسْبُ. وكانت اللحظات - الطوال - تمضي دون أن تمتد إليه يد.. أحياناً كنت أتخيل نعمة الجرس فأنهض، وأفتح الباب بفرح، فيجتاحني هواء بارد، لأعود إلى مرقدي مرتعداً، وأجمع تلك الأغطية وأقبر جسدي بداخلها، وأدور في فراغ لا ينتهي

اليوم لم أعد قادراً على النهوض، واكتفيت بتعليق سؤالي الملح

قرأتُ تلك الرسالة مراراً، حتى إذا ارتضيت عنها، قمتُ بنسخها بعدد أصدقائي، وظرفُتها، بعد أن كتبتُ عنوانَ كلِّ منهم على ظرفٍ مستقلٍّ، ورجوتُ زوجتي بأن تدفع بكل تلك الرسائل للبريد.. ورقدتُ على فراشي مطمئناً أنتظرهم.

\*

باتت زوجتي تضيق برقدي، وتبدو أكثر ضجراً ممّا مضى حتى إنها أصبحت تنام في غرفة أخرى بعيداً عن أنيني وتوجّعي.. أذكر أمي التي كانت تقف على رأس أبي لو أن وعكة ما أصابته.. كانت تجلس أسفل قدمه ودموعها تتساقط، ودعواتها تتوالى بأن يرفع الله الضرّ عن زوجها، ولا تنقطع عنه لحظة، بل توصل الليل بالنهار.

وها أنا مقذوف في غرفتي أنادي حتى ينتفخ بطني، وإذا أنت تشقّق وجهي بصراخها:

— هه.. ماذا تريد.. لم يدقّ الجرس.. الا تفهم؟!

وتعود من حيث أتت.. مع أنني أكون محتاجاً لها في أمر آخر لا علاقة له بدقّ الجرس.

الليلة أصابني الظمأ، وكان صوتي واهناً متهاوياً.. ناديتها مراراً فلم تجبني، فتحاملتُ على نفسي، ونهضتُ مترنحاً. وعبر الممرّ المؤدي للمطبخ، كانت همهماتُها عبر الهاتف تصلني واضحة:

— أرجوك لا تؤجل اللقاء!!

شربت حتى غدا قلبي فحماً خالصاً.

\*

وقفت أمام المرأة تتزيّن، فركتُ خديها فسَرتُ حمرة خفيفةً على وجنتيها، ومزّرتُ على شفتيها «رُوجاً» قانيّ الاحمرار، وشدّتُ فستانها الخمرى فأبدى صدرها نافرأً وخصراً ضيقاً، وقد تطايرت خصلاتُ شعرها بفوضى منسّقة.. إنها تبدو في هذه الساعة أكثر جمالاً ممّا مضى.. كنت أودّ أن تجلس بجواري، فجذبتها برفق، فاستجابت على كره.

ومضيتُ أحدثها عن أيّام زواجنا الأولى.. فكانت تستمع إليّ بصبر نافذ، وتعلق عينيها بساعتها الذهبية التي حصلتُ عليها هديةً من إحدى صديقاتها — كما أخبرتني — وكانت هناك رائحتان تجويان غرفتنا: رائحتها الدبقة بعطر باريسسي فاخر، ورائحةُ الأدوية التي تفوح من جسدي فتبعث الاشمئزاز في وجهها، وتنهض حاملةً عبايتها، وعابرة

مضت فترة طويلة وأنا أترقب زيارة الأصدقاء، أولئك الذين كان بهم القلبُ جنةً من أنسٍ.. هل يعقل..؟ ألم يعلموا بمرضِي إلى الآن؟.. ألم يفقدوني؟.. لا لا ليس هذا ممكناً.. لا بد أنهم قد علموا، ولكنّ مشاغل الحياة تسرق لحظاتها الجميلة.. ألم يفقدوا تغيّبي عن مجالسهم، وأصدقاء العمل ألم يلاحظوا تغيّبي الطويل؟.. كنت أحاول الاتصال بهم عبر الهاتف إلا أن زوجتي أخبرتني بأن هاتفنا لم يعد يعمل لانقطاعي عن تسديد عدّة فواتير، وقد أخذته وألقته به في غرفتها.. أوه لماذا لا أذكرهم بصدافتنا.. أذكرهم بتلك الأيام التي كنا فيها ملتصقين كالكَفّ بالمعصم؟.. نعم لا بد.. ولكن كيف لي وأنا غير قادر على الاتصال بهم، وغير قادر على الخروج؟ أوه.. لماذا لا اكتب لهم؟.. ساكتب لهم.. وسأحاول جاهداً أن تكون رسالتي مؤثرة. سأعاتبهم.. وسأشتكي لهم بمرارة.. لا.. لا بد وأن يشعروا بي كما عهدوني.. نعم كما عهدوني.. فلم يعد هناك من يحمل حزنَ الآخر.

مددتُ يدي وتناولتُ ورقةً صقيلةً منقوشةً بالورود، وانتظرت لحظات أستجمع الكلمات، وفي كل مرّة أغير ما كتبت، وأخيراً استقررتُ على نصّ الرسالة التالية:

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها الأوغاد (\*) الأعزاء

تحيةً من جنوب القلب إلى شمال الحب

أكتب لكم من على سرير المرض — لا أراكم الله مكروهاً — وقد كنّا فيما مضى وريداً ودماً، وجَزَّ المرضُ ما بيننا.. فيها أنا أسفح أنفاسي وحيداً بدونكم، فردّوا إليّ سلوتي بكم.

أيها الأوغاد:

قد تقولون.. حتى على سرير المرض يحتزم بكلماته المننقة. وأقول لكم هي جسري إليكم، وإذا كنتم لا تحبّونها فسألقيها في جوفي بجوار القمامة العديدة الملقاة هناك بشرط أن تكونوا بجواري، وخاصة في هذا الظرف اللعين.. آه لو تعلمون مقدار حاجتي لكم.

أيها الأصدقاء الخُلص:

ما أشدّ اشتياقي إليكم، وإصارحكم بأنني أحبّكم بجميع صوركم: كذبكم.. نفاقكم.. انتهازيتكم.. سخريتكم.. بجميع تلوناتكم.

هياً تعالوا.. تعالوا، فستجدونني في أفضل وضع للسخرية.. فقط تعالوا، وسوف أساعدكم في استنباط النكات التي تدمع لها العين.

أرجوكم.. بل أتوسّل إليكم أن تأتوا.. فانا بحاجة لكم

صديقكم المخلص للأبد

يحيى أبو خالد

حرر في ١٤١٢/٢/٢

(\*) عفواً على هذا اللَّقب الذي أضفيته عليكم، وإنما أوردته من باب رفع العتب، وانتدّر لانكركم بأنني ظلمكم الخفيف.

لهائي:

- إلى أين؟!

- سأبعث برسائلك على أحدهم يريحنا من سؤالك الممل!!  
ارتج الباب لخروجها، وأصبح البيت خاوياً إلا من  
أنفاسي التي تتكرر برتابة، وكأن الفراغ دوامة تجذبني  
للأسفل، وليس ثمة ما ألود به سوى بكاء صامت.

\*

رنين قصير يصل إلى مسامعي فتخضر له أعماقي.  
فزرت من مرقدتي وألقيت بغطائي بعيداً، وهممت بالتوجه  
لفتح الباب. وقبل أن أخطو توقف الرنين وعاد الصمت  
مطبقاً، فترجعت وأنا ألوم نفسي:  
- سوف تجن إذا أنت أمعنت في هذا الوسواس.  
فعدت واستلقيت على فراشي.  
رنين ممتد..

لا.. لا بد وأنني أتوهم.. هل حقاً ما أسمع؟ نعم إنه  
جرس الباب يرن بالحاح. هل نسيته شيئاً ما وعادت لحمله،  
أم أنها لامت نفسها لتركي في مثل هذه الظروف؟ ولكنّها  
تتركني دائماً.. لا ليست هي، فمفتاحها معها.. آه.. ربما  
تذكرني أحد الأصدقاء.. ترى من منهم؟.. على أي حال  
سأرحب به، وسأقبله كما لم أقبل أحداً من قبل، وسأشكره  
شكراً يفوق الوصف.

لقد أمضيت وقتاً في هذه الخواطر. علي أن أسرع بفتح  
الباب قبل أن يمل الطارق ويمضي. وبينما كنت أحاول  
النهوض أحسست بخدر عجيب يهوي في أعماقي. جاهدت  
كثيراً ونهضت مترنحاً أستند على الجدران. وفي عبوري  
باتجاه الباب لمحت وجهي بالمرآة: كان ضامراً ومغبراً،  
وكدت أن أعود لأغسله بالماء والصابون علّه يعود ناصعاً  
مرتويماً كما عهدته، إلا أن خوفاً أن يمضي الطارق حال  
بيني وبين هذه الفكرة. سأستقبل ضيفي، وبعد ذلك أصلح  
هيئتي. كانت خطواتي ثقيلة يابسة، والجرس مازال يصلني  
حاداً ومتصلاً. بصعوبة بلغت الباب وأدركت أكرته بلهفة  
وتشوق، وحينما رأيته ذويت وتهاوت..

فقد كان الموت يقف على الباب ويأمرني أن أنهياً

للرحيل!

جدة

اقرأ

في العدد القادم من

الآداب:

بدر شاكر السيّاب

بمناسبة ذكرى ميلاده السبعين

(ملف كبير من إعداد الآداب في بيروت،  
وماجد السامراي في بغداد).

فضلاً عن عدد كبير من المقالات  
والقصائد والقصص

الآداب في عامها الرابع والأربعين:

أكثر جدّة... أكثر التزاماً!



قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة

# حكاية صوت مغيب

## أميمة الخميس

أكثر جرّصاً في نقلها. فهو قد سردها في تلك الساعة «السليمانية» التي يكتهل بها النهار، وتحتلّ لحيته بجمرة الأفق، ويرخي النخيل سعة وراء الجدران ليبتد. مساقط الضوء حمراء، ذات عتمة بنفسجية، وأوراق شجر الليمون تنكّ الحديقة بلذعة سرّية.

أقلّب وجهي في الأفق الشرقي بحثاً عن نجمة المساء الوشيكة الحلول، وأعلم أنّ الفتى لن يشاركني مدينتي هذه الليلة، وأنّه امتطى طائر الرّخ ناحراً الشرق.

عندها بزغ العصفور الأخضر فوق السور الشرقي، وألقى خبره سريعاً فقال: حين نحر الفتى مطالع الفجر، كان دريه يلتهم بضوء اثني عشر كوكباً، فارعاً كآخر الرّماة في كتيبة انقضت، وجهه مرّة، قلبه بنز، وتجري بين يديه فرسي مطهمة بالنّار، من تفرّس بها بضع ساعة جاءته من صنوف الصباية والوجد ما لم يُصادفه بشراً.

أوجست في روعي فرحاً.. فاعتدلت وأشرعت كفتي للخبر، فاسترسل الطائر عندما بادرت لهفتي ومال بصوت معشوق بالخبث:

عقل فتاك الآن معباً بقارورة ختمت برحيق الجنون. بقيت مشنوقة فوق حبال الخبر لوهلة، قبل أن أطلب بمزيد من التفاصيل. لكنّ الطائر بادر إلى التحليق بسرعة تقرب من الوميض.

كيف السبيل إليه؟ وأنا معتقلة في منزل به سبعة غيلان وأبوهم إنّ برز أي جزء منّي إلى الخارج، فسيلتهم أيهم الجزء الذي برز..

لا سبيل لي سوى شعر الجدي (الشيرازي): وعلى بلور النافذة ستخبرني عن مجهوله مرآته.

في الحكاية الشعبية أنّ جنيةً قادمة من الجنوب الشرقي للصحراء، بداخل جذع نخلة مجوّف، عشقت فتى من الإنس، فاستلبت (بقدراتها اللابشرية) عقله وأخفته داخل قارورة، لتستأثر بفنائه الشجيّ دون بقية البشر.

هذا مجمل الحكاية دون زركشات التفاصيل التي تزدان بها الحكاية الشعبية. وقد قلتُ لنفسي: أخاذة هذه الحكاية، إلى الدرجة التي جعلتني أشعر بالصوت المغيب الذي يتوارى بين طيات السرد. صوت لم يودّه الراوي، حتى لا يفسد سطوة حضور الجنية أو قوة سحرها.

فالحكاية تبدو غارقة في محيط الظلام: الجنية، قدومها الليلي، جوف النخلة، ومن ثمّ غياب الفتى عن الوعي إلى ظلام اللاوعي والجنون.

لِمَ لم يبادر الراوي إلى البحث عن المعادل الموضوعي الذي يقابل مفردات الظلام، لكي تستتمّ الدائرة الكونية في ثنائية التضادات؟

إذاً هناك صوت مغيب، ولهذا سأحاول أن اقتحم التفاصيل التي تلوذ بقداصة التواتر وحرمة التاريخ، وأسعى من خلال صوت مغيب.. أن أنشئ تفاصيل الحكاية. فجنية اللاوعي المظلمة بحاجة إلى صوت الوعي.. صوت له كثافة الحليب ورغوته. فليكن هذا الصوت هو صوت فتاة إنسية كانت تسعشّق الفتى وتنتظره قبل أن يغني أغنيته الأخيرة ويغيب.

حين روّيت الحكاية من جديد على لسانها كان ما يلي أحد احتمالاتها:

### حكاية صوت مغيب.

لبيت للعصفور الأخضر أنّم الحكاية، أو ليتّه توخّى طرقات

انتظرتُ فوق شوك اللحظات حتى لم يبقَ من الليل إلا ذُبَالَتُهُ، بينما كانت ذنبُ الشوق الجريحة تعوي أسفلَ نافذتي بعنف، وتخرش لحمي بعوائها المفجوع المملح.

عندها أحرقت الشعرة وقرأت الألواح.. وفوق البلور نفسه تبدّت.. رويداً رويداً.. بدأت ملامحها تنجلي.. بجانب بركة من ماء الزهر. كانت مفضضةً بالسحر.. لامعةً بالوجد، في عبّيها تغرق غابات سوداء، وفي خلخالها وسوسة شطآن المشرق وتنهّدها.

تربّعت بجانب بركة من ماء الزهر، ووضعت رأس الفتى على حجرها، بينما بدا هو ضاويّاً قد أسلمها إرادته. كانت تغمس قطنه بيضاء في الماء المزهر، وتنشقه إيّاه، وتدني قارورة قد اعتقِلَ بها عقله إلى أذنه لتصبّه فيها. وعرفت أنها تعيد له عقله ليملاً ليّلها بغنائيه، ومن ثمّ تخلبه إيّاه عند تباشير الضوء.

استدار حول نخيل المشهد خفافيشُ الجنّة الذين سيخبرونها بالتأكيد عن أوّل مركب للصباح. فرغت القارورة.. وعادَ له لُبّه.. واستوى قاعداً.. وانطلق في ترنيمات تسبق الغناء.

أرعبتني رنة ذلك الغناء الكهفيّ المطلسم بالحنن، والمنطلق من صمت صفيق. تردّدت ماذا أفعل، لكنّ عرفت أنّه من الحيلة والحكمة أن أنتظر الصباح.

عشتار، نجمة الصبح أو تلك الخلاسية المتورّدة ابنة الضوء والعمّة، كانت تبت دعوتها صريحة دون أن تلقى استجابةً واضحةً منّي، أو لربّما لم أحاول أن أصغي لتلك الدعوات لعلمي أنني سأصبح بحاجة إلى كثير من الهدوء والاستسلام، إلى سقوف الوحدة والوحشة لأستطيع استكناه تلك اللغة التي لا تتفك عن بعثها لي كلّ ليلة.

لا فرار الآن من الجلوس ومن ثمّ الإنصات والبحث بالداخل عن تلك البركة الضوئية المضببة التي تشعّ بحديثها الخاص. ولا فرار من الاستماع العميق الهادئ الذي يجعل الروح مشدودةً وحساسةً كجرس صينيّ عملاق.

التقاط الإشارة... تلك الإشارة المنعقة من مأزق اللغة، والجديدة كسحاب رقيق يسبق الشروق.

يجب أن أقفز فوق حاجز اللغة، وأنطلق من مضمار الطقوس، فاللغة في هيئتها الأولى لم تكن سوى مجموعة طقوس فاعلة متفوّقة على قضبان اللغة. وبدأت الطقس (مازال الحديث على لسان البطلة). فلن يعود إلا برسالة صاخبة الإلحاح إلى الكون.

هيأت دمية الصلصال، وغرزت مكان القلب حصاةً كانت سابقاً جمرّة متقدّدة في بركان قديم حيث كانت تبرق في الظلام باحمرار ولوعة!

وفي علبة صُنِعَتْ من حرير صيني، وضعتُ حصائين متجاورتين، وداخلتهما لتكوّنا ذلك «الهارموني» المتداخل الذي يوحي بأنهما استخرّجتا من الجبل نفسه وأنّ مألّهما إليه أيضاً، ومن ثمّ جلّلتُهما بأوراق الوادي الرطب.

وكان مفتاحي إلى هذا كلّ هو الرمز. فلما كانت اللغة فاعلة، وهي لغة الكينونة والتحوّل، فلا بدّ من أن يكون الطقس أيضاً فاعلاً بل يفوق فاعلية اللغة نفسها، لأنه يمتلك عافية الخلق وطرزاجته.

وعندما استدار القمر دورته الأولى، دفنتُ الحيّة الفضية في الوادي الذي يحمل روح الأم الكبرى، وأفنيّتُ بها شروخ النفس البشرية جميعها: الخوف، الغيرة، الحسد، تلك التي لا بد أن تقود إلى الخبث والذل والاستجداء.

وكنّت في محاولاتي للاستجلاء أحرك خيط البندول دائماً، ليتبع الطيور السوانح منها والبوارج، وما أشأمّ منها وما أيمّن، لكي أستخلص من هذه الاشارات تلك التي ستهبني ترياق الخلاص.

وكان هناك دمية موسيقية صامته، لا لشيء إلا لأنّها ببساطة لا تمتلك فماً لتتكلّم. فكانت تهزّ رأسها ملاحقة السلم الموسيقي الذي ينطلق من مفتاحها، لترقص عندها رقصة الدراويش المشحونة بالألم والمناجاة، تلك المناجاة التي ستقودهم حتماً إلى الكشف. ومن ثمّ الاتحاد.

ولم أتوقّف.... (ما زال الحديث على لسان البطلة)

وعند طلّحة في غابة اللطّح، وهي طلحة عظيمة ومهيمنة، عقدت بشريط من خماري «عقدة المطلوب». ويبدو أن الكون من حولي قد انتبه إلى ديبب طقوسي فشاركني بإرسال قارورتين زنجيتين لوضع العطور، فريطّهما معاً فكانتا شرعيتين تماماً كالذكر والأنثى.

وبالتدريج ابتداء يومي بالتحوّل إلى طقس متّصل.. تكاد لا تفوتني شاردة دون أن أحاول أن أفسد بها ترياق الجنون الذي نهب عقل فتاتي. وابتدأت البشارات:

كانت تظهر للوهلة الأولى في شكل ومضات خاطفة على جدار المخيلة، ومن ثمّ الأحلام، ورؤيا تهتف بين حين وآخر. وأصبحت عندها روح المساء تحمل أصوات أجنحة كأنها ترفّ من مناطق نائية.

وكان «رفائيل» حصان المطر يصهل بولاء.. بعنفوان..



وتهطل السحابة تلو السحابة فتلون «الرياض» بربيع لم تخبره من قبل، فتجري الأودية متنهدة عطش الدهور.

وكانت عشتار أيضاً، تلك الخلاسية المتوردة ابنة الضوء والعمّة. وقيل لي إن النجوم تومض في ساعة الإجابة، لكنّها ذلك الفجر لم تكن تومض بل كانت ترقص منتشية بتوقع بشارة.

ورجعتُ إلى بلور النافذة أنتظرُ فوق شوّك اللحظات. وكما ينشقُّ دربُ الحياة عن الجنين، انشقتُ البوابة عن فتّاي، وعاد.. بعد أن أزالَت آخرَ قطرةٍ من ترياق الجنون من دمه نجمة.. نجمة صغيرة مرحة وشقية.

لقد كانت تلك الطقوسُ هي الضئيلة التي جُذِلت حولنا فأعادَت التناّم دائرتنا.

وبالرغم من أن الشهر كان السابع، وفي هذا الشهر تقف الشعبان على ذيولها من شدة الحر، فإن «رفائيل» أصرّ على أن يشارك برقصة مطربة سريعة وخاطفة. وفجأة: أزيلت الحواجز بين الحلم والواقع، بين برزخ البحر المالح والينبوع. انفلت كل شيء وانطلق.. تماماً كما سينطلق «جورج ياما جوج» من خلف سور الصين العظيم.

ولم يبق سوى أن أفتح سلّتي وأعدّ الهدايا المتواترة بين شهقات ذهولي وامتناني.

#### تمّت

لا بأس ، النهاية مغرقة في السعادة لكن هذا هو داب الحكايات الشعبية التي تلتبس لها مخرجاً يوازي التيارات الكونية المظلمة المهددة بالموت والشحوب.

وهي الشيفرة الغامضة عينها، التي تجعل البشر في أوقات الحرب يتعاطون الحب بشيق، وكأنهم يواجهون طائر الموت المهيمن بالمزيد من فعل الحب / الحياة / التناسل. عندها ترتفع نسبة المواليد بصورة واضحة.

وأما عملية الكتابة، أي التخلّق والاحتشاد والتشكل، فهي بحاجة إلى زمن تراكمي يحولها من مادتها الخام على الشفاه والألسن لينقلها على الألواح المرصودة للذاكرة الشعبية.

لم ترضخ الفتاة لمأزق الظلام، بل خاتلت أحزمتها المضروبة حول مصيرها. واستطاعت من خلال كيد الأنثى العشتاري أن تعافر مصيرها، بكل التصميم والتحدّي والتمرد... وهو التصميم الذي من شأنه أن يقودها بالتاكيد إلى سدره المنتهى!



# حالات

## سعد الحميدين

### ● تكوين:

في الصُّحور..

أحلم بالحلم وقت أريدُ

في النوم..

أحلم بالحلم وقت يُريدُ

وبين الأريدين..

تَشْتَتُ في أرجلِ العابرين

وأصْبَحْتُ زَهْرَةَ دَوَّارِ شمسٍ

○○

انطوي / تَنْبَسِطُ قامتي

ينحني الظلُّ عندما أَسْتَقِيمُ

وعند الجلوسِ يَقِفُ

وعيني تَرَوُّغٌ إذا حَدَقْتُ في الوجوه

كبنَدولِ ساعة..

بَعْدَ الثواني،

فأَبْصَرَ في لحظةِ صورتين وأكثر.

فلا أَتَذَكَّرُ أياً من الماثلاتِ أمامي..

تكون هي الصُّورةُ المشتهاةُ

فيرجع الحلم للشطرتين

أريد أنا

ويريد كذلك

هو..

○○

كحَبَّاتِ نَرْدٍ بكفِ عَجُوزٍ

وغيماتِ تَبَعٍ بفيه مُراهقُ

وخصلة شعرِ بَغْرَةٍ أنثى

وجيشِ سُعالٍ بصدرِ كليم

ونظرةِ بُوْمةٍ

ببرجِ خرابٍ

بلمسةٍ لأمٍ بدونِ عنايه

تَجَسَّدُ مَا حَوْلَ عيني..

إلى صورةٍ بارزةٍ

با

ر

ز

ة

بدونِ إطارٍ

● ارتداد:

بينني وبين اللأَمَنِيِّ فيك..

أنهار طويله.

ويَفْرَحُ الإقْفارُ في..

كل المفازاتِ السحيقة.

وتُدَقُّ أوتادُ بأعناقِ التَّوَجُّدِ

فيخور مرتعياً على الضلع الشمال.

فأَنْثَنِي متوكِّئاً..

ليغوص رأسُ عَصَايَ في نحرِ الطريق

فترسم خطوتي..

عند التتابعِ كُلِّ شَكْلٍ

كان يَنْضُجُ في مَخِيلَتِي، على نارِ السنين

وأفبق عند أولِ منحني..

خان الطَّرِيقُ خطاي فيه

لَكُنْ سَامِعِنَ في المَسِيرِ..

حتى يَتِيَهَ الدربُ..

ويَجِيءُ معْتذراً إليها

لتبدأ رحلة اليوم الطويل

أجل.

رحلة اليوم..

ا

ل

ط

و

ي

ل

الرياض

# ترتيلات نجديّة في تضاعيف الخليج

عبد الله بن عبد الرحمن الزيد

اغنية الخروج:

قفًا ودعا نجداً.. فبي مثل ما به  
وفيه الذي يشقي وفيه الذي أهوى..  
وفيه الذي إن ضاقت الذات عن دمي  
تَدَلَّلَ حتى صار أُنْدَى من النجوى  
وفيه الذي إن ضجّت النار في فمي  
تَجَبَّرَ حتى صار أقسى من الشكوى  
وفيه الذي إن غاب عن خاطر المدى  
فلا الأرض.. كل الأرض تهدي لي

السلوى

هلامية الأسباب لا تعرف الهدى  
ولا منطق التفسير يفضي إلى فحوى  
أنا.. مَنْ أنا؟ وجدّ يزورُ انفعالة  
ويرجع من بعد التجلّي إلى الماوى..

فحيناً أردّ الوعي عن حافة الأسى

وحيناً يناديني السديم الذي أقوى

الا ما الذي تماره الأرض للفدا

إذا كان همّ الأرض بعضاً من البلوى

وكان انثيال الحب بعد اشتعاله

يُشَيِّعُ قَدَيْسَ التراب إلى المشوى

حريّ بذات الأئين تزجي مواجعي

وأخلّق بذات الحلم تنأى عن الرجوى

أبيتُ بلا معنى يُظِلُّ مَبَاهِجِي

وأصحو على لفظٍ يُسَطِّحُ ما يُروى..

تفصيلات الدُخول:

زمانى..

يصادر وجه انتمائى

فأصغي إلى نبرة في مكاني

فألفيه يسطو على أغنياتي..

إذا..

سوف أسطو على قَسَمَاتِي..

وأرحل..

كي أستطيع الكلام..

وأنجو بلوني وصمّتي..

وقد احتفي مثلما ابتغيه بيدني

وناري..

وشكوى رفاتي

اليس الذي ابتغيه

دليل حياتي؟..

بلى..

والذي أخرج الصمت من باب

صمّتي..

وأنطق بـوحي

بما لم يكن قبل روعي..

أشـرْتُ

نطقْتُ..

خرجْتُ

فلاح الخليج

كما يستبدُّ الفئـارُ بفـال الغريق..

وكنْتُ الغريق الذي لم تجبهُ

السواري..

ولا صحبة اليمِّ

ألقتُ إليه بعهد وثيقُ

تلبَّستُ لوني

وشكلي..

وعاشرتُ أصلي

وفصلي..

وثبْتُ فوق احتفالي بعقلي عقالي

عقالي..

من الليل يزهو بلونِ

ومن حيرتي يستبدُّ بشكلِ

يزهو يستبدُّ بشكلِ

يقاسمني ما بيالي..

الا

لست أدري..

لماذا تلبَّسني همُّ هذا العقل الطليق؟!

أنا الآن..

أصغيه حساً عجيباً..

بلى..

أتلَمُّسُ أحوالهُ

أنعَهْدُهُ

مثل وجه الرفيق..

عقالي..

له لهجة غبتُ عنها

وجاعتني الآن

توقظُ في التصدي

لما يستبدُّ بوجه الخليج

وما يستكنُّ بذاتِ الشروق

غريب..

غريب

غريب

أطلَّ بوجهي

فينكسر البشرُ فوق جيبني..

فوجهي غريب..

أمدُّ يداً كونتها السجّايا..

فيرتدُّ بالنبل طعمُ النقاءِ

فلا الكفُّ كَفِّي..

ولا نبضاتُ السلام

على ضمةٍ للسلام تجيبُ..

أُغْنِي..

وألقي بروحِ الكلام

ووجدِ السَّوَالِ

وكيفِ الشعور

فلا يستطيع لساني

فليس له أن يقول الجميل

ولا أن ييوح لوجه الحبيب..

.....

إذا احتدَّ صمتُ الكتيبِ

بهذا الجدار

وهذا الجدار

وذاك الجدار

وذاك الجدار

سينكسر البابُ من زفرةٍ في الحنايا

سأنتعل الضيق

أخطو بحزني..

يقولون: في هداقٍ في الشوارع يكبر

حزنُ الغريب..

وفي لحظةٍ في مقاهي الدروبِ

يبدلُ همُّ الصدورِ غلالته..

ثم يشدو بلحنٍ عجيب..

يقولون:

إِنَّ التَّقَاءَ الْغَرِيبِ

بوجه الغريبِ

ووجد الغريبِ

وحزن الغريبِ

عجيبٌ.. عجيبٌ.. عجيبٌ..

أقول أنا:

يغيبٌ..

يغيبٌ..

يغيب جميعُ الذي سَجَلُوهُ..

ويجفو شوارع هذا الخليج..

فما تَمَّ إلا جنونُ

وضيقُ..

وما تَمَّ..

إلا انفِعَالٌ مَرِيرٌ

مذِيبٌ..

وما تَمَّ إلا نَذِيرٌ

من الحسرات

يُطاولُ مُهَرَّ شتاء الخليج

ويمتار روحَ رحيق الخليج

فيذوي الربيعِ..

بوجه الخليج..

ويوقظ أسطورة..

حدَّثتنا:

عن الموت بين مَنَافِي النُّصُوبِ

فهمتُ حديثَ عقالي..

فهمتُ خطابَ اليدين..

فهمتُ انتفاضةَ وجهي..

فهمتُ مرارةَ صمتِ

يجفُّ على خطرات لساني..

عرفتُ:

لماذا إذا ضَمَنِي شارعُ في الخليج..

تَلَبَّسَنِي موجعٌ من جنوني..

وأسلمني الصمتُ للصوت

عفتُ صفاتي..

رثيتُ..

لمعنى حياتي..!

.....

أغنية الرجوع:

لفجري إجهاشُ بإنشاد مُهْجتي

يَجِيشُ كطيب الوعد في ليلة المسرى..

ولليلِ توقيعٍ.. تَوَلَّاهُ صَيِّبٌ

من العمر أولاني إلى أُنْسِه عُثْرا

لأيامي الأولى تَفَرُّ مواسمي

ولي في نشيج الروح أنشودةٌ سكرى

إلى دارةٍ في «الوشم» تهفو مواردِي

وأنثالُ مثلِ الوجهِ في نشوةِ البشرى

أجيءُ كما يأتي الربيعُ لفَصْلِهِ..

والثَمَّ قبل الوجد نُورَة الذكري

وفي رَيِّقِ الأحبابِ تندي مواجدي

ويعتادني بَوْحي ولا أعرف السُّرَّا

عزيرٌ على الإفصاح تفسير نشوتي

كما عَزَّ في التكوين أن يكشفَ

السُّرَّا

يقولون: «لا تبعد».. وهم يسمعونني

أَلَوْنُ إنشادي من الساحة الأخرى..

كريمٌ على ذاتي حنينٌ أحبَّتي..

سؤالٌ يعيد النثرَ من هاتفي شعرا

ويحتدُّ مثلُ العشقِ قبل انتحاره

وينثر ما أبقيه من حاجتي نُثْرا

فتأتي إلى وَسْعي خَيْولُ استخارتي

وأصحبُ منها ذلك الخَيْرَ الأذرى

وأطوي فصولاً من تواشيع رغبتِي

وأنسى غداة الشأن من شأنها أمرا

ألا ما الذي أبدية بعد تَوَهْجِي

سوى زفرة حَلَّتْ بها لحظةٌ حَيْرِي

فلا أنا إعجازُ بِمَيْسُورِ أحرفي

وليس الذي أبدية في أحرفي سِحْرا

وما أنا إلا ضَمَّةٌ حول مولدي

إذا فُتحت كان البكاءُ بها أخرى..

# اللقاء

محمد زايد الأسدي

يلعثمني الدمع حتى ألقى فتات الحروف  
وأرفو قوارير روعي،  
وأقدح زند انطفائي بأكتاف جنتها  
ثم أنزف..  
أنزف  
أركض وحدي  
ويركض في جسدي الهذيان اللذيذ..  
ولو أنني أتصدع بالري  
والظما المستبد  
وأشوق منكسراً بالكتابة  
ولو غرّبتني شوق بحارة رحلوا ألف عام  
إلى حلم غامض،  
عبروا كل مائمة  
ثم أبوا إلى أمهم  
لابسين ثياب الخطيئة والته والهذيان  
.....  
ولكنها دمعان تبرعمتا؛  
يبس البحر  
وانطفأ الليل  
وانكسر الشعراء  
أدخلتني دموعك  
هذا النشيد/ البكاء  
كان جرحي وحيداً ينقط تاريخه  
في مفاوز رؤياك

سوف أقتنص البرق من شفقتك، وأولم للحب مآدبة  
من نزيف العصافير حين تقا تل ضدّ البشاعة  
سوف أجلو عن القلب أمسي،  
وأقرأ ذنبي عليك - ألا تغفرين الذنوب الصغيرة؟؟  
قولي: غفرت لعينيك فامض إلى جنتي وعذابي  
قولي: غفرت؛  
لأمضي إلى مقتلي فيك أيتها اللذة القاتلة.  
قبلي حجر القلب ثم أقذفه بهذا المساء  
وجهك المنتهى  
ويداك النداء  
وانظري  
أي روح سأرشفها في عراء الأفق؟

\*\*\*

شبهة تتمدد في لحظة،  
تتقطر في شكل أنثى،  
تطير على وتر الشمس  
متبوعة بعصافير من لهب في نثيث مداها  
أمد سمانني لها  
وكان ملائكة تتنزل منها  
وأن بلاداً تحج إليها  
سأكتبها - كي أراها -

\*\*\*

أراها؛  
وفي لحظة لا أراها

يقبض روح الرياح ويطلقها  
 ثم ينفث في عشب عينيك آياته  
 يأمر الموج والرمل والريح أن يقرأوك  
 أدخلتني دموعك باب العبيد  
 وأصبح لي ربّة خرجت من صريم الزمان  
 وبأيعها الطير  
 والفتية الأشقياء  
 كانت مشاكسة الوجه  
 عذراء، نابضة بالخصوبة والحزن  
 كان ختام شرايينها العشق والرهبوت  
 لي كلامان حين أراها  
 ولي حلمان:  
 حلم يابس في خرافاته  
 يتلمس ما خلفته المآسي عليه،  
 وآخر ينبض بالحب والرفض والكلمات.  
 ولي وطنان:  
 واحد يتلمس أعضاده  
 عن تراب توجس فيه،  
 وآخر ينفر من لحمه  
 رافضاً أهله وبنيه.  
 فأيهما يا دمي سوف تختار؟؟  
 إنهما / هي  
 لكنما أنت / أنت  
 إن عشقت احترقت  
 أو هربت فما أنت  
 حين هربت اقتربت  
 أو صمت  
 فإنك لا تقرّ العشق  
 - مثل العبادة - إلا إذا ما صمت!  
 فأني سماء ستطفئ عنفك؟  
 أي دم سوف ينخبه التابعون عليك؟  
 وأي يد لا تغوص إلى القلب كالصاعقة؟

أيهما يا دمي؟  
 سوف يرعدني بالوميض،  
 ويذبحني كي أرى  
 نبض أمنيّتي الدافقة؟  
 تلك رؤياك في ومض جلوتها  
 بارق صفق الليل  
 فانفطر الخلق  
 وارتعدت حدقات المرايا  
 ومرّ على غابة العشق وحش الغواية  
 سيّج ناشئة الليل بالهذيان البهيج  
 وأمرع حتى استدار على سدة القلب؛  
 أيقن أن غوايته تتلعثم  
 في لحظة الرفض  
 لأنّ دمه المستبدّ بشهوته  
 مرّ وامتد معراجة في شهيقي البروج  
 وألقى التحايا على خلق جنّته  
 على المارقين على عشقه  
 وكان يدير الرياح  
 يسيرها  
 ويلاقح بين الخصوبة والحزن  
 يرهز أصلاب روحي  
 وينضج في مواجع لم تتسّق بعد  
 أذنني  
 فغدوت أباً للفضائل  
 والشهوات العظيمة  
 قلتُ الذي قلتُ  
 وانحدرتُ في أيامك الشبقات  
 وحين اندفقتُ إلى دفنك العذب  
 واصطفت الكائنات  
 قلتُ الذي قلتُ  
 فانطلق البحر  
 وانبلج الليل،

# في انتظار ما لا يجيء ..

## مدخل لقراءة أعمال الشَّابِّي النثرية

### سميد مصلي السريحي

الشَّابِّي أراد لمذكراته أن تكون كتاباً إبداعيةً تجيء امتداداً لتجربته الشعرية، لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبثق فيها من صورٍ كان يراها «سخيفةً وعاديةً»<sup>(٢)</sup>.

المياومة التي أراد الشَّابِّي أن يتخذها محرّضاً له على الكتابة لم تكن، كما تكشف عنها المذكرة الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءةً له بقدر ما كانت قراءةً للذات المنكفئة على نفسها المعزولة عن العالم وسط العالم. لم تكن المياومة خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت

محاولة لفتح نافذة أخرى على

الشعر.

كانت مشكلة الشعر عند

الشَّابِّي أنه لا يساعفه بالقدوم

متى أراد؛ فهو يجيئه، كما يقول،

في حالة «النوبة» يهيئ لها نفسه فتجيء أو لا

تجيء... يقول: «اعتزمت الذهاب إلى حديقة البلغدير بصحبة

رفيق لي، فبريت القلم وأعددت القرطاس وتأبطت كتاباً لما

عسى أن تحدثني به النفس من أفكار أو يفيض به القلب من

عواطف، لأنني لا أعلم متى تطغى عليّ الخواطر وتزدحم

عليّ الذكر وتنهل عليّ الأفكار انهياً<sup>(٣)</sup>». فقد كان أبو

القاسم الشَّابِّي يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في

إحدى رسائله: «أما الشعر فقد لبثتُ نحواً من عشرين يوماً

لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه... إنني منذ عام أصبحت

البث الشهر والشهرين لا يتحرك في نفسي صوت ولا

بين الأربعاء الأوّل من يناير والخميس السادس من فبراير، كتب أبو القاسم الشَّابِّي مذكراته. وبين هذين اليومين عبّرت هذه المذكرات ثلاث مراحل كانت في أولها أدباً خالصاً، وفي الثانية حديثاً عن الأدب، وفي الثالثة انتهت لأن تكون خروجاً عن الأدب<sup>(١)</sup> كما يراه صاحبها؛ وبولوجها هذه المرحلة أعلنت نهايتها وصمّت الكاتب.

والفرق بين أول المذكرات وآخرها جلي، لا من حيث الموضوع الذي تتناوله هذه المذكرات فحسب بل من حيث اللغة والبناء كذلك. ولعلنا لا نحتاج إلى

كبير عناء لكي نلمح في

المذكرة الأولى من حيث

عالمها ولغتها وبنائها

امتداداً لبناء القصيدة عند

الشَّابِّي. فإذا ما ضمّمنا ذلك

إلى ما نطمئن إليه - من أن هذه المذكرة

الأولى جاءت ممثلةً للنموذج الذي أراد الشَّابِّي أن يختطه

لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتاً يتوافق مع

اليوم الأوّل في الشهر الأوّل من العام الأوّل لعقد جديد هو

عقد الثلاثينات، الأمر الذي يعني أن هذه البداية جاءت

نتيجةً لمخاض سبقها وتصوّر لها في هيئة مشروع، وذلك

من شأنه أن ينزع عنها طابع الصدفة والعفوية والية

الكتابة -... إذا ما ضمّمنا ذلك كله إلى بناء المذكرة ولغتها

وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين، وهو أن

(١) في الصفحة الأخيرة من المذكرات يسأل زين العابدين الشَّابِّي عما إذا

كان يكتب أدباً فيكون الجواب: «لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات».

مذكرات الشَّابِّي: ص ٨٧ - ط الرابعة - الدار التونسية - أوت، ١٩٨٥

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٥.



ولذلك جاءت المذكرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنعه، ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركة في الآفاق التي يتحرك فيها شعره سواء بسواء؛ كأنما التزام المياومة خروجاً عن الوقوع تحت سلطات غمرات الشعر ونوباته وذهاباً إلى الشعر بدل إعداد الأوراق وبري الأقلام وانتظار ما لا يجيء.

ولعلنا نلاحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين، إذ إن آخر قصيدة كتبها قبل بدئها المذكرات كانت بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٢٩<sup>(٥)</sup>. والشهران فترة دالة بالنسبة للشابي إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الآتفة الذكر. ويمكننا أن نتحقق من هذه الشكوى إذا ما لاحظنا أن الشابي الذي كتب سنة ١٩٢٧ اثنتي عشرة قصيدة، وكتب سنة ١٩٢٨ أربع عشرة قصيدة، لم يكتب سنة ١٩٢٩ سوى ست قصائد<sup>(٦)</sup>. ولذلك دلالة عند شاعر اتخذ الشعر لديه صورة تفجر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت ترحف.

وبإمكاننا، إضافة إلى كل ما سبق، أن نلاحظ أن كتابة المذكرات جاءت أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترة «البيات الشتوي» التي مر بها الشابي ما بين أكتوبر ١٩٢٩ ويناير ١٩٣٠، كما مر بها من قبل حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين أكتوبر ويناير من العام الذي سبق.

إن تجرية صمت أكتوبر ١٩٢٨ - يناير ١٩٢٩، والشكوى من الشعر الذي لا يساعف الشاعر كما يهوى، قد فتقتا تجربة المذكرات لتكون بديلاً عن الشعر، أو هامشاً يكتب على دفتره. ولذلك جاءت هذه المذكرات مشغولة بهموه ومداراته نفسها، متلبسة بلغته، متخذة شكل بنائه<sup>(٧)</sup>.

(٤) رسائل الشابي: الرسالة ١٥؛ عن كتاب: دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً، بقلم مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة - قرطاج ١٩٨٨.

(٥) هي قصيدة: «إلى الله»، ديوان أغاني الحياة للشابي: ١٤٤ الدار التونسية ١٩٦٦.

(٦) نغني هنا ما نُشر في ديوانه أغاني الحياة...

(٧) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي: «صحيح أن المذكرات تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصور تسنده وتؤكد، غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبين أنها نصوص ثورية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل... دراسات في الشعرية: ٦٩، ٦٨.

## المذكرة الأولى

تؤسس المذكرة الأولى عالمها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم، ولذلك تتخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه، فيتواتر هذا الضمير ليشكل فاعلاً دلاليّاً للنص يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذات وسط العالم حيناً («في سكون الليل، ها أنا جالسٌ وحدي») والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر («ها أنا أنتظر»):

- في سكون الليل ها أنا جالسٌ وحدي...
- أنا جالسٌ وحدي في سكون الليل...
- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي...
- ها أنا أنظر فأرى...
- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً ممّا رأيت...
- ... أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام.
- وعزلة الضمير المنفصل «أنا» عن فعله وصِفَتِهِ تجسّد الوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النص. والهاء التي يرى النحاة أنها للتنبية يمكننا أن نرى فيها أهة جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاءه.
- وإذا كانت الجملة الأولى هي فاتحة النص، والجملة الأخيرة هي آخر جملة فيه، فإن لنا أن نذهب إلى أننا أمام نص اتخذ هيئة البناء الدائري الذي نجده في بعض النصوص التي كتبها في الفترة التي سبقت كتابة مذكراته أو أحقت بها: ففي نص «أكثر يا قلبي فماذا تروم»<sup>(٨)</sup> يقول:

- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (فاتحة النص)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي للدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)
- وفي نص «يا موت»<sup>(٩)</sup>:
- يا موت قد مرّقت صدري
- وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة القصيدة، والمقطع الثاني، والمقطع الأخير)
- وفي «صفحة من كتاب الدموع»<sup>(١٠)</sup>:
- غناه الأمس وأطربه
- وشجاء اليوم فما غده (البيت الأول، والأخير)

(٨) أغاني الحياة: ١٣٧.

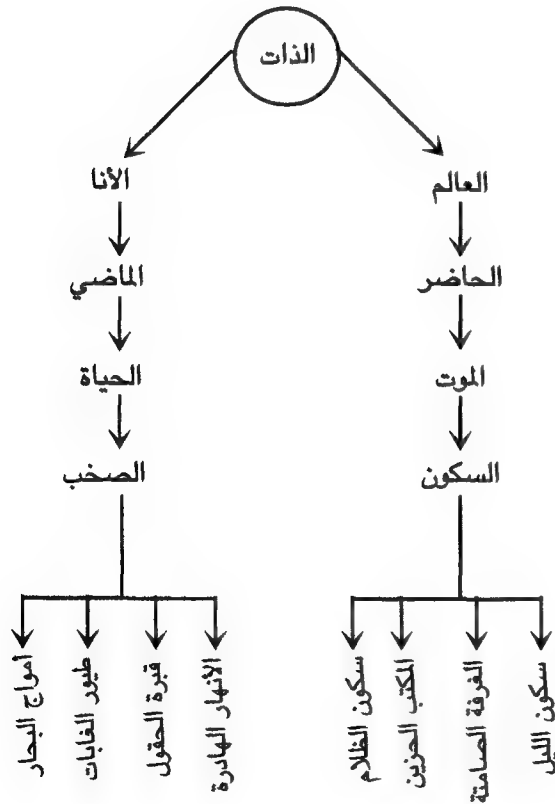
(٩) المصدر نفسه: ١٤٠.

(١٠) المصدر نفسه: ١٥٨.

فَهُمَا يأخذان شكلاً خاصاً يكون الموتُ سمةً لحياة العالم حول الذات، وتكون الحياة قادمةً من ذكريات الذات عن الذين طوهم الموت. الموتُ هنا ينبع من الحياة، والحياة تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ القولُ إنَّ الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتسم بموت ساكن، كما أنَّها هي الذات التي تنبش قبورَ الماضي حتى تتفتَّح عن حياة صاخبة، وهي الذات التي تقلِّب الزمان فتستحضر الماضي حتى يضجَّ بالحياة وتغيب الحاضر حتى يطويه الموت.

إنَّ ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات، تؤل جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها. ولكي نكون أكثر دقة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهومَ النفسي، فتكون هي الذاتُ الكاتبةُ ويكون همَّها الحقيقي العثور على مادتها للكتابة التي تقلِّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.



وبناءً الكتابة على هذا النحو يعني دورانها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابة لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكتابتها، ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية: «... أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت، لقد ذهبوا كلُّهم إلى عالم الموت البعيد»<sup>(١١)</sup>. الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيعهم كذلك إلى عالم الموت، ويبقى الكاتبُ بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدَّمه سكونُ الليل في البدء ويتقدَّم على سكون الظلام في الخاتمة. وحينما تجيء المذكرةُ الأولى وفق هذا البناء وتحرك في هذه الدوائر، فإنَّ ذلك يعني أنها ليست سوى قصيدة تخلت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديلٌ لقصيدة تعصت على الامتثال.

تبدأ المذكرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام، وكلا السكونين محركاً لصخب النفس التي تروح تنقَّب في ماضيها عن عالم صاخبٍ ممتلئٍ بالحركة والحياة تخترق به السكونُ الجاثم حولها:

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر..
- ...أحلاماً تغرّد كطيور الغابات
- ... مضحكة كقبرة الحقول
- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة
- ... ضفاف الأنهار الهادرة..
- ...يحادثني بصوته الهادئ الرزين.

وحينما يلج على أنَّ المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهومٌ ضمناً، فإنَّ ذلك يؤكد دلالة استحضر الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

إنَّ ثنائية الماضي / الحاضر التي يدور عليها النصُّ تتجسّد باعتبارها ثنائية ماضي الذات / حاضر العالم، في الوقت الذي تأخذ فيه شكلُ ثنائية الصخب / السكون، وعلى نحو أدقَّ صخب الذات / سكون العالم. والسكون سكونُ موتٍ، والصخبُ صخبُ حياةٍ.. وهذا ما جعلنا أمام ثنائيات متوازنة:

الذات	العالم
الصخب	السكون
الماضي	الحاضر
الحياة	الموت

والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة:

(١١) مذكرات الشابي: ١١

وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفتح النص وينغلق كاشفاً عن أبعاد تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام. فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤية وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحريك الأشباح والأرواح، ويمنح فرصة مؤاتية لاستحضار الماضي بحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلاً للبصر. وأما الظلام فهو حالة عدمية تنمحي فيها الرؤية والرؤيا معاً وتنطمس بها البصيرة والبصر كلاًهما. ولذلك كان سكون الليل فاتحة للنص، وسكون الظلام خاتمة له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللغة، ومن حيث علاقات التقديم والتأخير في أول جملة النص وآخر جملة فيه:

- فاتحة النص: في سكون الليل ——— ها أنا جالس

- خاتمة النص: أنا في وحدتي وانفرادي ——— في

سكون الظلام

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء؛ كأنما الليل حياة للنفس / الكتابة، والظلام موت للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاء النص متفاوتاً بين الحاضر والماضي: فهو في الحاضر منغلق على نفسه لا نكاد نرى فيه غير الغرفة الصامته والمكتب الحزين يلفهما سكون الليل وسكون الظلام، بينما ينفتح في الماضي على العالم من حوله، فتترأى فيه غيوم الربيع وأنسام الصباح وأمواج البحار وأوراد الجبل، وتنمو فيه الأعشاب، وتفتتح الورود، ويبدو فيه الأصدقاء يترامضون حاملين، والحببية وهي ترنو بعينيها الحالمتين، والأب وهو يتحدث بصوته الهادئ الرزين.

والنص بذلك كله يبدو فقيراً في حاضره غنياً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غني بماضيه على مستوى مفرداته وتركيبه وصوره وأخيلته. فالنص تنغلق عنه اللغة في الحاضر ويمنحه الماضي لغة ثرية متفتحة؛ والحاضر سكون على مستوى الكتابة، بينما الماضي هو الصخب وهو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابة فعلاً متعلقاً بالماضي، حدثاً قادمًا من الماضي. فالمذكرات تؤسس نفسها في المذكرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي، وبذلك فإنها تنقض نفسها

باعتبارها يوميات. وحين تتأسس المذكرات منذ بدايتها باعتبارها ذكريات، فإنها تؤسس لحياتها وموتها معاً.

المذكرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر، إمساكاً به قبل أن يزول، كتابته قبل أن يصبح ماضياً. الذكريات احتفاءً بالماضي، وإغضاءً عن اليومي والبسيط والمعيش؛ هي الماضي مستحضراً. وأما المذكرات فهي اعتداد باليومي والبسيط والمعيش؛ هي الحاضر مكتوباً!

### مازق المذكرات

حينما أراد الشابي أن يكتب مذكراته كتب ذكرياته. ولذا ولدت هذه المذكرات وهي تحمل في داخلها مازقها: مازق الاعتداد بالظاهر بالحاضر، في الوقت الذي يتم فيه تجاوزه إلى الماضي على مستوى الرؤيا والكتابة. لم يكن اليوم الأول من الشهر الأول من العام

الأول من عقد جديد أكثر من مناسبة للتذكّر؛ لم يكن هذا 'التاريخ الموهل' في الدقة والتحقيق أكثر من نافذة على

زمن غير قابل للدقة والتحقيق؛ لم يكن هذا المعلوم غير نافذة إلى المجهول في حقيقة الأمر، والتاريخ الذي يتصدّر صفحة المذكرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذيل القصائد الشعرية: إنه موعد الكتابة، موعد وقت الكتابة بوعدها فيه فجاءت أو قررنا أن تذهب إليها فيه.

هذا المازق هو الذي جعل مذكرات الأيام التي تلت تبدأ مفعمة بالشكوى المريرة من أن ليس هنالك ما يستحق «الذكر والتعليق»، وأن الحياة مليئة بالسخف:

- هي صورة سخيّة من رسوم الحياة، وهل في الحياة غير السخف<sup>(١٢)</sup> [٢ يناير].

- أستعرضُ حوادث هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحق الذكر والتعليق، فلا أجد شيئاً يلفت النظر، وإنما هي حوادث سخيّة عادية لا تقف عندها النفس، ولا تثير الوجدان<sup>(١٣)</sup> [٣ يناير].

- ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعلّ خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام

(١٢) المصدر نفسه: ١٢.

(١٣) المصدر نفسه: ١٦.

مشاهد هذا الوجود السخيف والام القلب المرة الموجهة<sup>(١٤)</sup>  
[١٢ يناير].

ولعل من علامات هذا المأزق توقّف الكاتب عن الانتظام في كتابة يومياته. فبعد أن استمرّ تسعة أيّام متوالية، توقّف عن الكتابة ليومين، ليكتبها حيناً ويهملها حيناً آخر، ثم لينقطع عنها عندما بلغ اليوم السادس من شهر فبراير. ومما يؤيد الإحساس بهذا المأزق تلك النهاية المبتورة التي وصلتنا بها مذكرة اليوم الأخير، وكأن صاحبها لم يحفل باستكمالها فصدف عنها صدوفاً كاملاً. وهذه المذكرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية: أولاً وصفت صاحبها لها بأنها ليست أدباً، والثانية أنه لا يجد وقتاً لكتابتها أو «فكراً لاستحضار صورها»:

– صور كثيرة متبينة في هذا اليوم وليته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها... وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب، فحيّاه أخي واقتحم البيت. ولما رآني أكتب وقّف في الباب يتأمّلني، ولكنني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحيّة أخي إليه. ولم أشعر إلا وصوت يقول: «لا أراك إلا تكتب أدباً. أليس كذلك؟». فالتفت، فإذا به الأخ زين العابدين. فقلت له: لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات. فقال: «وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها؟» فقلت: أجده يوماً ولا أجده آخر. ثم جلسنا وتحدّثنا أحاديث شتى وكان من بين ما حدّثني به أن المتحدّث، ويعني به نفسه، قد شرع في قصّتين رائعتين: إحداهما تتوقّف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسقين الماء في البساتين. والأخرى تتعلّق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطاعم والشهوات. وخلاصتها<sup>(١٥)</sup>.

هكذا تنتهي المذكرات نهايةً مبتورة. فهل بإمكاننا أن نزعّم أنّ الشّابي قد أحجم عن تلخيص القصّة التي أشار إليها لأنه أدرك أنّ تلخيصها قتلٌ لها، وأنّه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكرات لأنه أحسّ أنّ كتابتها قتلٌ للادب، وأنّ الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأنيبه قد انتهت إلى غير ما أرادها له؟

إنّ الشّابي الذي كان يحتال على حوادث اليوم واللييلة

لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق، وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يومية تتعلّق بالبحث عن بابلور لتسخين السحور، وما يمكن أن يتعلّق بهذه الأحداث من خلاقات تبلغ حدّ الشتائم:

– «... إنك نسيته خارجاً يا مجنون... لا تقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذاب... اندفعت عليه ضرباً وشتماً<sup>(١٦)</sup>». وذلك كلّه أدخل في باب «الحوادث السخيفة العادية التي لا تقف عندها النفس ولا تثير الوجدان، ولا تستحق الذكر والتعليق»، كما كان يقول الشّابي في اليوم الثالث من مذكراته. ولذلك كلّه توقّف الشّابي عن كتابة هذه المذكرات بعد أن أفضى به مازقها إلى ما أفضى به إليه.

### موقف النفي

لم يكن الشّابي إذاً محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليته، لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها. فقد شرع في كتابتها لتكون نصّاً إبداعياً يُكتب على هامش تجربته الشعرية فيجيء مصدّقاً لما بين يديه من هذه التجربة، يعلن من خلالها موقفه من الحياة، وهو موقف يستهدف نفي هذه الحياة. ولذلك كان الإلحاح على ما ينبثق في جوانبها من سلبيات وتقلّبات، تبدأ بالعصف بالناس وتنتهي بالعصف بالنفس لامسة كلّ شيء في طريقها، حتى لا تنجو منها أحوال الطقس. ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعادية؛ فإذا ما قارب هذه الأحداث قاربها بشيء من التعقّف حينما تتعلّق بما يعرض له من شؤون وشجون تتصل بمجالات تعلّمه وعمله وكتابته.

كان الشّابي يتعلّق بالماضي الحالم من أجل نفي الواقع الصلد، وكان يترصد الطبيعة الجميلة الساحرة ليذم المدينة التي كرهها وملّ ضجّتها الخاوية، وكان يتوقّف أمام زرق السماء الصافية وشمسها المشرقة لينال من الغيوم السود التي تتراكم من أقاصي الأفق. كان أبو القاسم الشّابي يقيم الأشياء من حوله أزواجاً متقاربة لا لتكامل وإنما ليتحقق من خلال هذا التقابل ما كان يترامى إليه من نفي الشيء لنقيضه.

(١٦) المصدر نفسه: ٧٦، ٧٧.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٤.

(١٥) المصدر نفسه: ٧٨.

## الشاببي ناقداً

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقارنة أهم عمل نشري للشاببي تمثل في محاضراته التي ألقاها عام ١٩٢٩ عن «الخيال الشعري عند العرب»، تلك المحاضرة التي صدرها بكلمة تكشف عن توتر علاقته بموضوعه إذ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال: «لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب؛ ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة... أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وانضاء القبور الساخرة»<sup>(١٧)</sup>.

وإذا ما وُضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازع الحياة والموت ويتوزعه الماضي والمستقبل، وتحدد العلاقة به حالة وُسِّمت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرقة على حياة الغد، فإن علينا ألا ننتظر من هذا الدرس استقامة النهج ودقة المنهج العلمي إذ إنه سيكون موجهاً لخدمة غاياته التي يترامى إليها أهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوة في الشباب ودعوتهم «إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيل الحياة الجميل المحفوف بالأوراد والزهور»<sup>(١٨)</sup>.

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم، أو تنطلق من الماضي الخاص لنفي الحاضر العام، فإن محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» تنطلق من تصور للغد المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي. ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً، الأمر الذي أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربية التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه، والمُنْجَز الشعري عند الآخر الغربي الذي ما يفتأ يحيل عليه كلما أراد المقارنة والموازنة. فقد أكد أبو القاسم في مقدمته على أن الإنسان شاعرٌ بطبعه، في جِبِلَّتِهِ يكمن الشَّعر وفي روحه يترنم البيان، وتساعل: «أي إنسان لا يحتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلّاب، وأي امرئ لا يستخفه الجمال في أي

(١٧) أبو القاسم الشاببي: الخيال الشعري عند العرب: ٦، وهي مجتزأة

من سياق المحاضرة ص: ١٠٦ - الطبعة الرابعة - الدار التونسية ١٩٨٩.

(١٨) المصدر نفسه: ٨.

مظهر من مظاهره وفي أية فتنة من فتنه»<sup>(١٩)</sup>.

وإذا كان الإنسان كذلك فقد أوزنته الألفاظ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر عاطفة وشعور وليد. ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وإنما باعتباره حقيقة<sup>(٢٠)</sup>، وهذا ما يجعل الشعر الذي يتأسس على الخيال منفرداً بالقوة في قلب اللغة. وفي سبيل ذلك راح الشاببي يتمثل بعدد من تراكيب العربية، مثل: «ماتت الريح»، أو «أقبل الليل»، و«ابنة الجبل»، وبعض المفردات مثل: «الريح» و«الصدى».

غير أن الشاببي حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليهما من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير، دون أن يأخذ في اعتباره أنهما العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليهما.

إن الماضي عند الشاببي في هذه المسألة يتحوّل إلى ماضٍ، وماضٍ للماضي. وإذا كان الشعر والأساطير هي الماضي الذي يحاول نفيه، فإن اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له، باعتبارها وسيلته وأداته في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماس الشباب وفتوته.

العقلية العربية، أو الروح العربية، تبدوان لديه متمثلتين في ما حكم عليه من شعر للقديما، دون أن يدخل في تكوينهما جوهر اللغة، كما بسطه في مقدمته التي كانت ترسم للبحث خطأ آخر أكثر موضوعية وحدانية. وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أن ثمة اضطراباً واضحاً بين مقدمة البحث ومثنته. وذلك هو أيضاً ما عنيناه حينما قلنا إن نفي الماضي عند الشاببي لم يكن نفيّاً خالصاً.

ثمة تفاوت آخر بين المقدمة والمتن يتجلى في أن المقدمة تُعدُّ بوقفه عادلة من الخيال عند العرب، تُوازن بين السلبيات والإيجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة في ما «أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوة وإنتاج»<sup>(٢١)</sup>. ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن «كل ما أنتجه ذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس

(١٩) المصدر نفسه: ٢٠.

(٢٠) المصدر نفسه: ٢١.

(٢١) المصدر نفسه: ٢٨.

له من الخيال الشعري حظاً ولا نصيباً<sup>(٢٢)</sup>. وانتهت كذلك إلى أنّ الأدب العربي «أدبٌ ماديّ لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم

الأشياء ولباب الحقائق»، وأنه «كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتّصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»، وأنه «فراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحاملة، ولا تجسر على الدنوّ من سراديب الجبال وأعماق الكهوف والأودية»<sup>(٢٣)</sup>.

إن اختصار الأدب العربي في كافّة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة، مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولة للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي<sup>(٢٤)</sup>، وذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف، كما جاء في المذكرات. إنّها حكم على ما هو كائن بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصوّر أن يكون. ولذلك يتمّ تناول الموضوع مفصّلاً عن كافّة ملابساته وذائقة عصره وشروط إنجازه لكي تتحقّق مصادرتُهُ جملةً وتفصيلاً:

– «إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحلّة إلى أقصى قرار من المادّة، لا تفهم من المرأة إلّا أنها جسد يُشْتَهَى ومتعة من متع العيش الدنيء»<sup>(٢٥)</sup>.

– الروح العربيّة خطائية مشتعلة، لا تعرف الأنانة في الفكر فضلاً عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الإلام بغير الظواهر<sup>(٢٦)</sup>.

– هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحث عنه؟ أقول لا<sup>(٢٧)</sup>.

وهذه المصادرة تطارد الروح العربيّة والعقليّة العربيّة في كافّة أحوالها: فهي في بداوتها تعيش في «أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستنفّر المشاعر ويوجّج

كان نفي الشابي للعقلية العربية والخيال العربي نفيّاً لمرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه!

الخيال لأنها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامي المقفرة الموحشة والصحارى الظامية المترامية يخطف في حواشيها

السراب<sup>(٢٨)</sup>؛ وهي في تمدّنها مصابة بما يتفشّى في المدينة من الفسق والفجور لتوفّر أسباب اللهو والمجون<sup>(٢٩)</sup>.

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربيّة أو العقليّة العربيّة راح الشابي يضعها في مقارنة منجزات الأمم المختلفة بدءاً باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة:

– «كانت آلهة اليونان، وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعاقب فيها الفكر والخيال»<sup>(٣٠)</sup>.

– وكذلك كانت أساطير الاسكانيين، فبالرغم من أنّها جافية كالحة لا حظ لها من رقة أساطير اليونان وخلابتها فإنّها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر<sup>(٣١)</sup>.

– .. أريد أن اتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما للأمرتين وأخراهما لجيته، حتى تتبينوا الفرق بين الرنة العربيّة الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربيّة العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدب الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفت نظرة الأدب العربي إليها<sup>(٣٢)</sup>.

– هل تجدون يا سادة واحداً بين شعراء العربيّة يستطيع أن يتحدث إليكم عن هذه الأشياء القويّة الغامضة. وإن استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورة مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثل هذه المعاني في الأدب العربي بحال، وذلك لأنه أدب ماديّ محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى<sup>(٣٣)</sup>.

– الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد:

(٢٨) المصدر نفسه: ٤٦.

(٢٩) المصدر نفسه: ٩٢.

(٣٠) المصدر نفسه: ٤٠.

(٣١) المصدر نفسه: ٤١.

(٣٢) المصدر نفسه: ٦٥.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٠٩.

(٢٢) المصدر نفسه: ١٢١.

(٢٣) المصدر نفسه: ١٠٣.

(٢٤) ذلك ما ذهب إليه الأستاذ محمد قريعة حينما قال: إنّ كل ما كتبه الشابيّ مما يتعلّق بالقديم لا يمكن أن يفهم إلّا في إطار الاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي. راجع دراسات في الشعرية: ١٩١.

(٢٥) الخيال الشعري عند العرب: ٧٢.

(٢٦) المصدر نفسه: ١٢٢.

(٢٧) المصدر نفسه: ١٠٢.

لحْنٌ يَتَّصِلُ بِأَقْصَى قَرَارٍ فِي النَّفْسِ، وَلَحْنٌ مُتَّصِلٌ بِجَوْهَرِ الشَّيْءِ وَصَمِيمِهِ. أَمَّا الصَّوْتُ الْعَرَبِيُّ فَلَيْسَ مَصْدَرُهُ النَّفْسُ وَلَا جَوْهَرُ الشَّيْءِ، وَلَكِنْ مَصْدَرُهُ الشَّكْلُ وَاللَّوْنُ وَالْوَضْعُ؛ وَشَتَانٌ بَيْنَ الْقَشْرَةِ وَاللِّبَابِ<sup>(٣٤)</sup>.

— هكذا كانت الروح العربية متكئة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق ألامها. وأما الروح الغربية فهي متبسطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح<sup>(٣٥)</sup>.

هكذا إذن أدار أبو القاسم الشابي درسه النقدي للخيال عند العرب وفق ثنائيات يقوم فيها المستقبل بنفي الماضي ويقوم فيها الآخر بنفي الذات. وأما الإلحاح على النموذج الغربي، سواء أكان تاريخياً كالليونان أم راهناً كإمارتين وجيته — اللذين كان العالم العربي حديث عهد باكتشافهما — هذا الإلحاح على النموذج الغربي كان محاولة لإيجاد نموذج بديل للنموذج السائد والمتمثل في الأدب العربي وسيطرته على الذائقة.

ومشكلة الشابي مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجربته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكى هو منها: «أما الآن فقد يشئت، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفق بها موسيقى الوجود في أناشيده. أنا الشاعر المجنون الذي يترنم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة»<sup>(٣٦)</sup>.

لذلك لم يأت حديثه عن الروح العربية والعقلية العربية والخيال العربي منفصلاً عن إحساسه بأزمته، كأنما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالة مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابي عن الروح العربي والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه، أو الآخر الذي هو داخل في حالة صراع أو نفي متبادل معه. ولهذا لم يكن يجد غضاضة في أن يدين هذه العقلية العربية أو الروح العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها.

(٣٤) المصدر نفسه: ١١٣.

(٣٥) المصدر نفسه: ١١٩.

(٣٦) مذكرات الشابي: ٣٢.

ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسبها في إطار مكونات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابي ينظر إذن إلى هذا التراث نظرتة إلى الآخر، في الوقت الذي كان يبحث فيه لتجربته عن مرجعية تمثلت له في تراث اليونان، أو أساطير الاسكندرانيين، أو أشعار لامارتين وجيته، لأنها كانت في رايه الصق بتجربته، ولأنها في الوقت نفسه تشكل له النقيض الذي يتمكن بوساطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشابي إذاً معنياً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنياً بقصم عرى العلاقة مع هذه الروح: «... ولا يغض من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوة التصور، لأن هذا منشؤه الروح العربية التي أمّلت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص. وإنما الذي يغض من معشر التونسيين هو أن تتخذ من هذا الأدب الذي لم يُخلق لنا ولم تُخلق له غذاء لأرواحنا وروحاً لقلوبنا لا نرتشف غيره»<sup>(٣٧)</sup>.

وربما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها «الشباب الناهض المستنير». ولهذا أيضاً جاءت تلجج بأدبيات الخطابة التي تسعى إلى الإقناع: «نبئوني يا سادتي... خبّروني يا سادتي... هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربياً... هل سمعتم من فم المجنون؟».

وأخيراً فإن لنا أن نقول إن الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر، كتب درسه النقدي دفاعاً عن الشعر كذلك. وإذا كان في كتابة مذكراته منحاذاً لذكرياته، فإنه في درسه النقدي كان منحاذاً إلى تجربته واضعاً إياها موضع النقيض للتجربة العربية. وكان في مذكراته وفي درسه النقدي منطلقاً من موقف محدد تجاه الحاضر المعيش مرة، وتجاه الماضي الثقافي مرة أخرى مشكلاً بذلك تمييزاً في جراءة طرحه ومشكلاً في ذلك أيضاً مأزقاً الذي أقضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

(٣٧) الخيال الشعري: ١٠٧.

# تعاليل

ايها المنكح الثريا سهيلا  
عمرّك الله «سوف» يلتقيان  
وهي شامية إذا ما استهلّت  
وسهيل إذا استهل يمانى

## خديجة يوسف المصري

هُم يَرَوْنَ اليقينَ نعيماً بِمُقْتَبِلِ اليأسِ  
لا بأس...  
فِداك...

فدا... عينك الصقر يا صاحبي  
ألف رأس

\*

بَيَّاتاً أَتَوْا مَضْجَعَ الغَيْبِ  
من مَسْئَلِكِ الغيبِ  
لم يجدوا غيرَ هذا التطرّف في البؤس!  
تلك إذا صفقة أطفأت شهوة المستريبِ  
بِثْغَدِي...

وَقَادَتْ إلى حجرٍ خَالِي البَالِ سَيْلٌ  
احتكامي...

فللمتُ خيبتهم في يَدَيَّ  
لَهُم مَالَهُم

ولي ما عليّ

وما خَلَعْتُ نِيَّتِي مِنْ حُلِيِّ  
عَلَى جَارِحِ القَوْلِ شَدَدْتُ حُلْمِي، وقمتُ

بينَ غَيِّ المدائرِ وسهولِ البلادِ  
وما افترضَ الحزنَ أخطاءه في دمي  
بينَ بابٍ وبابٍ....

وبابٍ يراودني عن فمي  
أمرّ عافيتي مرةً بالغناءِ  
وحيثُ أبلُلُ بالصمتِ أعجازها الضامرة

كيفَ لم أكتفِ شرماً يَصِمُ الوُدُّ بالزهدِ  
كأنّ الذي بينَ روحي، وهذي الوجوهِ

خيولاً تنامُ على مَجْدِهَا  
لتقتصُ من كِبْوَةِ الأَصِيرَةِ  
ولو كانَ للحُرِّ أن يتقي

أيادي عِزَّتِهِ الجَاسِرَةِ  
لكانتُ أماناً على فَقْرِهَا  
وكُنْتُ على فرطِها الخاسِرَةِ

\*

وإنْ حاولوكَ كما ظَنُّهُمْ  
فلا بأسَ يا أصدقَ الواقفينَ على هَمِّهِمْ



....

إلى الماء يسعى الذي غصُّ بالأرضِ....

كيف؟

إذا صارَ طِينُ الجبين سماءَ

تَقَاصِرُ عن سَقْفِهِ حِيلَةُ الْغَيْمِ!

\*

لَعَمْرِي وما يَسْرُدُ الضَّيْمُ من ضيْمٍ في خاطِرِ

الهَاجِرَةِ

ستبقى أياديهم خَلْفَ ظهري

وَعَيْنِي عَلَى ما يَفُوتُ الرِّيحُ من الرَّمْلِ

وَالسَّحْنِ الْفَاجِرَةِ

أَقْرُبُ بها حُجَّةَ الظُّلَمِ

أَنْ....

سأحيل الجهاتِ، أدورُنْها وَزْنَ قلبي

وأعرفُ....

ما اختارَ إِلَّا شَمَاماً

وما اختارَ إِلَّا شَمَالاً

لَأَبْدَأَنِي....

ثُمَّ آتِي بِكُمْ

ذُنُوباً عَلَى عَرَفِ يَوْسَفَ ذَاكَ السَّرِيِّ الْأَشْمِ

لَأَبْدَأَنِي ثُمَّ أَهْوِي بِكُمْ

جَنُوباً وَلِلْمَرَّةِ الثَّانِيَةِ

جَنُوباً عَلَى جَانِبِ الْفَرْعِ، أَوْ... آخِرِ النَّزْعِ أَوْ...

أولِ الهاوية

وعندي لا فرق... أوووف، وأوووف، وأوووف

وأوووف

وَأُخْرِى بِهَا أَوْقَعَ الصَّمْتَ بِالْحَكْمِي

عن ذمّةِ الحاشِيَةِ

وأوووف... على كُلِّ حالٍ وبِالٍ، وما بَلْبَلَ

البَّالَ

غيرُ احتمالي الذي لا يُقالُ

الهوى والجَمالُ....

هُمَا أَنْقَلُ الدَّيْنِ إِنْ كَانَ دَيْنٌ عَلَيَّ جَمِيلٌ لَكُمْ

وَبَلَّكُمْ...

تَعَالَيْ صَدْرِي بِهِ كَمَدٌ

كَمَدَتْهُ الظُّنُونُ طَوِيلاً

بِأَمْجَادِكُمْ

وَعَجَزُ يُقْفِيهِ لَوْ شَاءَ - أَقْصَدُهُ -

نِصْفُ غَفْرَانِكُمْ

\*

وبعدُ....

فليسَ يُحَدِّثُنِي غيرُ زَهْوِي بِكُمْ

بَأَنِّي الِيمَانِيَةُ الْبَاقِيَةُ

أُعْزِي تَغْرِيْبَكُمْ

وَأَقِيسُ الْمَوَاجِعَ

إِذْ تَسْتَوِي....

لا تَلِيْقُ بِغَيْرِ هُدَايَ

وَإِذْ تَلْتَوِي....

فَأَقْلُ الْقَلِيلِ مِنَ الْأَلْفَةِ الْقَاصِرَةِ

وَذِي لَهْفَتِي

تَوْهَنَ كَاسِرُهَا فَارْتَحَى

وِظَلَّتْ عَلَى جُودِهَا الذَّاكِرَةَ

الرياض

# نصوص

أحمد كتوعة

## هنة

الصبر ذاك العجوز المحنك  
يتخفى في شارع ضيق ومظلم. ويعين نصف مفتوحة  
يطلق عليك رصاصة الملل، أسفل العمارة.  
كنت واحداً من ثلاثة لست بينهم فأصِبت، وواحداً  
من مائة راجلين على رؤوسهم، يدخنون أصابعهم  
ويلسعون المارّة بالأعقاب.

## جهود

واحد وثلاثون عاماً خلفه، بلا ملل  
لم تكن يداه مثقلتين قط  
لكنه لم يمسد وبرها الخفيف  
لم يترك قليلاً من الحليب في صحن غربتها  
لم يفاجئها ذات يوم بالتفاته

## الجحود

كل ليلة، تنام آثاره في العراء.

## أظافر

أوجاعه الأليفة  
التي ربّاهم لآيام شيخوخته  
تسيل على جدران رأسه كنطف العسل  
تسابقه على الدرج وتجري أمامه لتفتح الباب..  
اليوم  
لطّخت أظافرها بأحمر قلبه.

## مباغثة

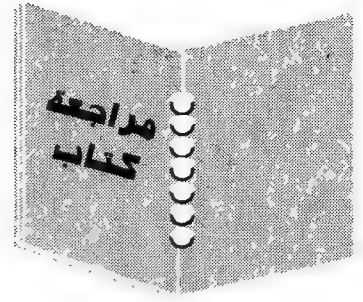
طريق يرشف

قهوته في هدوء  
حذاء يهذي وأرصفت  
منصتة  
فجأة  
فرّ مصباح من شبابيك  
في الجوار  
كلص قديم  
ورائع

من بعيد  
كان يراقب ظلّه  
الحافي  
ويفكر في الفرار

## ليس إلا

حين تبول على الدرج  
فكرة تطاردك منذ شهرين  
وتحشرك في عطفة السلام  
حين ينزح البخار والأخلاق  
من ثكناتها  
وتعبد ببساطيرها  
سقف الحلق  
ليس إلا  
الجدار  
وكسرة من الفحم تشقق  
رمادي الطلاء  
ليس إلا يدك  
وفمك المذموم



# نهر الحيوان

## نهر اللغة (\*)

حسين بافقيه

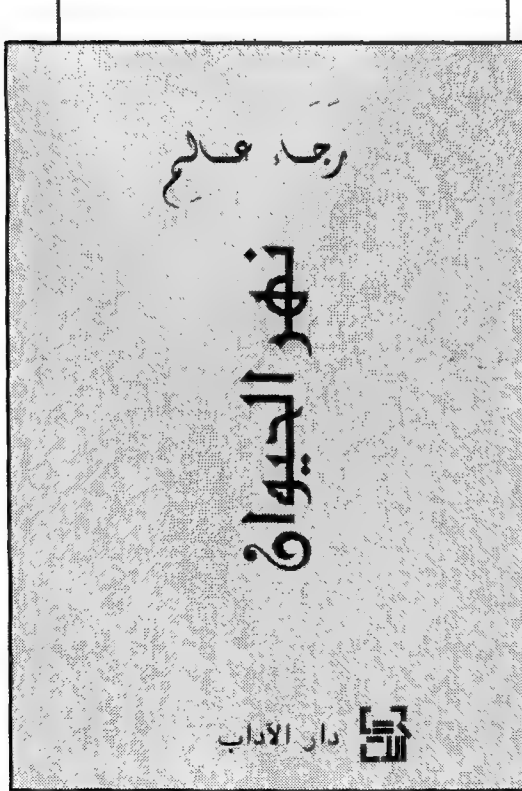
«والاعراب تقول في الأصل قولاً عجيباً: تزعم أن الحية التي يقال لها الأصل لا تمرُّ بشيءٍ إلا احترق... مع تهاويل كثيرة، وأحاديث شنيعة..»

(الجاحظ: الحيوان، ج ٤، ص ١٥٥)

مغايرة، تفجؤنا فيها اللغة بارتهاؤها إلى كينونة تبارح الاندهاش وفعل اللذة المتأني من اقبية المجاز والاستعارة والتشبيه... إلخ، لكي تجبهنا بانتمائها إلى اللغة المنجدة بالفلسفة الكونية التي تسعى إليها؟ إنها فلسفة العودة إلى النماذج العليا حيث هشاشة الكون الذي لم تجف بعد طينته. ولذلك كان لا بد أن تتسم هذه النصوص بكونها معضلة ومضنية؛ فاللغة، ثمّة، تقشع، بشراسة، أفنعة الزيف، إلى حيث اللغة المغتذية بطبقات موهلة في تاريخيتها البدائية، والتي يكون من غاية قراءتها الانتقال إلى

مرحلة تأويلها وربطها بعوالمها الأولى وصلصالها الخام!

وعلى مستوى آخر، جاءت نصوص «عالم» لتحدي براءة القارئ. ذلك لأن فعل القراءة - ها هنا - سوف ينفصل، حتماً، عن أدوات القراءة المعتادة. فسوف تبارح القراءة



ينزع إلى تأسيس ميثولوجياه الكونية حيث تلك الخاصية النشوية التي يتولد من رجمها كون لغوي ممعن في رؤياه التكوينية.

هل يمكنني القول، بناءً على ما سبق، بأن نصوص رجا عالم تطمح إلى صياغة جديدة للحداثة، صياغة

الكتابة، كما لدى رجا عالم، تتسم بانتمائها إلى فعل التأسيس لبنية لغوية ذات مرتكزات كونية، تمارس فيها الكلمة دور الحفر في أعماق اللغة وكأنها إزميل تتشكل عن طريقه معالم البنية الكونية التي تريد رجا عالم تأسيسها. ولذلك فإنه يمكنني عدّ آلية الكتابة لديها عملية إرجاع لطينة الوجود الرخوة وصهرها بالعناصر الأولى التي تنجدل فيها اللغة داخل تلك البنية الكونية الرخوة.

وتفريعاً لما سبق، فإن تشكيل البنية الكونية من خلال نصوصها يتأسس من خلال صلصال اللغة، حيث يتمام الفعل اللغوي داخل التشكل الكوني، وتتعالى اللغة - حينها - عن أن تكون بنية شكلانية أو بدعة أدبية، لتتخطى في الوعي البدائي الذي تمثل فيه العلامة اللغوية تأسيساً ليلاد جديد. ومن هذا المنطلق فإن النص الإبداعي لديها

(\*) رجا عالم: نهر الحيوان (بيروت: دار

الآداب، ١٩٩٤)

طبقيتها، لأن النص المائل قد تجاوز تلك الطبقية وانسلخ عن زمنه المعتاد، ليتداخل ويتناسخ مع أزمنة لغوية وكونية مختلفة... الأمر الذي يجعل آلية القراءة خاضعة لهذا التحدي الذي تبديه نصوصها وهي تنفصل عن النص الجلي لتؤسس للنص الخفي. وإذا جاز لي أن أستعير لغة ابن قتيبة، فإن النص لدى رجاء عالم نص مُشكّل، يقود من حينه إلى قراءة تأويل؛ إذ إن «كل باب من أبواب العلم: من الفقه والحساب والفرائض والنحو، فمنه ما يجل، ومنه ما يدق، ليرتقي المتعلم فيه رتبة بعد رتبة، حتى يبلغ منتهاه، ويدرك أقصاه؛ ولتكون للعالم فضيلة النظر، وحسن الاستخراج... ولو كان كل فن من العلوم شيئاً واحداً، لم يكن عالم ولا متعلم ولا خفي ولا جلي... وعلى هذا المثال... أشعار الشعراء، وكلام الخطباء: ليس منه شيء إلا وقد يأتي فيه المعنى اللطيف الذي يتحيز فيه العالم المتقدم، ويقرّ بالقصور عنه النقاب المبرز»<sup>(١)</sup>.

- ٢ -

يؤسس نص «الأصل» لزمن مستمر، يتجاوز فيه الكون اللغوي الزمان الطبيعي (الاجتماعي)؛ ولذلك جاء التأكيد على مسألة التماهي بين عناصر الوجود الكوني، عبر آلية التشكيل اللغوي الذي استطاع أن يؤكد هذا التزمين الميثولوجي. فثمة عناصر أولية في النص تدعم هذه الرؤية التي أرى إليها، وهي عناصر كونية أولية ساهمت في تأسيس الزمان الممتد اللامتناهي الذي يرتد

(١) تاويل مشكل القرآن، ص ٨٦، ٨٧.

في تاريخيته إلى الطينة الأولى التي ما تني تشكلاً واستمرارية من عالم إلى عالم ومن تجسد إلى تجسد. النص عبر هذه الرؤية الكونية، وعبر هذا التشكل اللغوي الكوني، جاء تجسيدا للزمان المستمر: زمن الحياة المتوالية والخالي من الموت؛ وتجيء هذه الاستمرارية التي أَلَمَحُها في النص من خلال «نهر الحيوان»: النهر في اندفاعه وسيلانه وتدفعه المستمر، والحيوان هذا «الفلان» الذي ما إن يبدأ حتى يستمر تدفقاً وحياءً أبدية تتجاوز قشور المادة والتحلل.

إن النص يؤكد على الأبدية هذه عبر مهاد زمني يفصل فيه عن التقسيم الطبيعي الإنساني، ويتشكل في تمثّل الكوني / اللغوي (الحيوان) متجاوزاً تلك الحدود النوعية التي تفصل كائناتاً عن كائنات؛ فليس ثمة سوى الحيوان، وهو ينجدل تركيبياً في كينونة بدئية أولية (نهر الحيوان)... جاء في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري أن: «الحيوان نهر في السماء الرابعة يدخله ملك كل يوم فينغمس فيه ثم يخرج فينتفض انتفاضة يخرج منه سبعون ألف قطرة يخلق الله تعالى من كل قطرة ملكاً... وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى ﴿وإن الدار الآخرة لهي الحيوان﴾ أي ليس فيها إلا حياة دائمة مستمرة خالدة لا موت فيها...»<sup>(٢)</sup>. إن تقاطر النهر وتوالده يجيئان بوصفهما آلية لفعل الاستمرار والأبدية، ولذلك فإن

(٢) حياة الحيوان الكبرى، ج ١، ص ٢٥٩.

«فاطمة المكيّة» ما هي إلا إمكانية من إمكانات نهر الحيوان الذي مايني توالداً وتناسلاً: «وحين تسألونني عن خط حياتي القديم، أصارحكم بأنني قد تنقلت بين الأحياء والرموز متجنباً الألفاظ وأجسادها...» (ص ٦). إن صيغة «فعلان» الماثلة في «الحيوان» تتعالى على مسألة النوع والجنس، مادام ذلك يقود إلى مرجعية واحدة «من طينة تخمرت في بطن من أرض جزيرة منسية» (ص ٦) تمثلت في حي بن يقظان وفاطمة المكيّة والزهراء ثم الأصلّة. ذلك أن الغاية المثلى لهذا التشكل ترى إلى الوجود الكلي للكون، ذلك الوجود الذي سبق لحي بن يقظان أن عاينه في المتغيرات فكان أن قاده نظره إلى «... أن ذلك الاختلاف إنما هو بسبب ما يصل إليها من قوة الروح الحيواني، الذي انتهى إليه نظره أولاً، وأن ذلك الروح واحد في ذاته، وهو حقيقة الذات، وسائر الأعضاء كلّها كالات، فكانت تتحد عنده ذاته بهذا الطريق»<sup>(٣)</sup>. وهذا ما كانت «فاطمة المكيّة» في تمثّلها الأول: حي بن يقظان «... حتى لم أدع بين الذات حداً... وملكت قدرة التناهي والتنقل في الأزمان والأجسام...» (ص ٧).

- ٣ -

على الرغم من كون الزمن الذي يريد النص أن يؤكده زمناً واحداً هو: «زمن الحياة الخالية من الموت»، فإن النص يخضع هذا الزمن السرمدى الميثولوجي لرؤيته الكونية التي تعي ارتكازها إلى أصل واحد هو «طينة متخمرة». ولذلك جاء كسر هذا

(٣) حي بن يقظان، ابن طفيل، ص ١٤٩.

السرمذ بالتحوّلات الماثلة في النصّ، وهي التحوّلات التي لا تلغي الفلسفة البدائيّة التي يتبنّاها النصّ عبر بنية التحوّلات: (طينة مختمرة - حيّ بن يقظان - فاطمة المكيّة - الزهراء - الأصلّة الزهراء - الأصلّة الوليد... إلخ). فالمرجعية في ذلك كلّها تؤوّل إلى «نهر الحيوان»، ذلك النهر الذي يتولّد من كل قطرة منه سبعون ألفاً إلى ما لا نهاية<sup>(٤)</sup>، إن هذه التحوّلات تدعم استمرارية النهر وتدفعه، غير أنها تحاول أن تعقلنه من خلال تمثّلها في حيوات متجدّدة.

يضجّ نصّ رجاء عالم ببنيّة التحوّلات وهي تخرج من المجرد (الحيوان) وتدخل في الإطار المجسّد (الحيوات المختلفة التي يحفل بها النصّ)، فكانّ هذه التحوّلات انبثاقاً طبيعياً لذلك النهر: (حي بن يقظان - فاطمة المكيّة - الحمامة - الزهراء... إلخ). وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ عبارات من نوع: «الطين الحارّ والبارد - الرطب باليابس - انشقت عني تلك الأغطية - بينما دكّة سراويلها تدور على حوضها بأقلامها، قلم حرير يتبعه قلم قطن - فراغ طويل كثعبان محنّط - هيئتي تبدّلت بين الأنثى والذكر - فسرحت بين حمامات مكّة من قوس قزح - تمثّلت قروناً من الصلوات مع سربي الرمادي - بدأت الكتابة من عمود عابدة الفقري تهبط، تتعرّج لافّة، خاصرته - جاءت الولادة كخروج كائن من جلده - ترقّش جلدي بكلّ تقلّصات وزلاقتها - في تلك المدة

(٤) حياة الحيوان الكبرى، جـ، ص

كانت مكة قد بدلت جلدها للمرّة الثالثة» ذات قاسم مشترك يتحدّد في تلك الثنائية والانسلاخ والتحوّل من حال إلى حال. إنّ تلك الصفات: (الانسلاخ، التشقّق، التلوّن، تبديل الجلد...) تتحدّد في مجموعها بكونها صفات «الحية»، ذلك الكائن البدائيّ الموجل في القدم والمساق لنشأة الخليقة<sup>(٥)</sup>. غير أنّ وضع الحية في بنية النصّ يأخذ شكلاً مغايراً في ثنائيتها الماثلة في امرين: كونها الأصل = الأصلّة، وكونها ذات طبيعة ثنائية غير واضحة المعالم؛ فهي «حية قصيرة كالرنة حمراء ليست بشديدة الحمرة لها رجل واحدة... تنفخ فلا تصيب شيئاً بنفختها إلا أهلكته؛ وقيل هي مثل الرّحى مستديرة حمراء لا تمسّ شجرة ولا عوداً إلا سمّته، ليست بالشديدة الحمرة لها قائمة تخطب بها في الأرض وتطحن طحْن الرّحى؛ وقيل: الأصلّة حية صغيرة تكون في الرمال لونُها كلون الرنة ولها رجل واحد تقف عليها تثب إلى الإنسان ولا تصيب شيئاً إلا هلك...»<sup>(٦)</sup>.

غير أن هذه الثنائية غير واضحة المعالم، لا تُعدّ بالغريبة على سياق النهر الكوني: نهر الحيوان. فهذه التعددية في التوصيف تؤوّل - كما أرى - إلى آلية التوالد والانتقال من التجريد إلى التجسيد وعبر حيوات مختلفة. بل إنّ الأصلّة تجمع إلى ذلك كونها تستند إلى اشتقاق لغويّ فريد، باعتبارها أصلاً وأيلولة في الأساس، وباعتبارها مجانسة للإنسان.

(٥) عن ذلك انظر: قصص الأنبياء للثعالبي، ص ٢٦ وما بعدها.

(٦) لسان العرب.

فالأصل «أسفل كل شيء... والأصيلة بمعنى الهلاك»<sup>(٧)</sup>. غير أنها على مستوى آخر تشترك مع الإنسان - بوصفه نوعاً - بخاصيّة مشتركة، إذ إنّ لها وجهاً «... كوجه الإنسان ويقال إنه يصير كذلك إذا مرّت عليه الوف من السنين...»<sup>(٨)</sup>.

- ٤ -

ولكن، لماذا الأصلّة؟ ما الذي مهّد لحضورها وسيطرتها الكونيّة والدلالية في النصّ؟

إن نصّ «الأصلّة» يركّز على ما يمكن عدّه بنيّة تماثليّة، ترى إلى إعادة تكوين نصّ ابن طفيل حي ابن يقظان، ذلك النصّ الكينونيّ في محاولته الوصول إلى الذات الفائقة، عبر آلية المعرفة المبنيّة على الملاحظة والتدرّج المنطقيّ القياسي. كان يُهيأ لفاطمة المكيّة أنّ الزمان السرمديّ، زمان نهر الحيوان، قد يتوقّف في زمن الطفولة، بعد انفصال قارب الألف عام عن توّجدها في حي بن يقظان (ص ٧)؛ إلّا أنّ الزمان المستمرّ، زمن التحوّلات المتجسّدة في حيوات مختلفة، قد غدا - كما يبدو في النصّ - أمراً حتمياً ما دام نهر الحيوان لمّا يزل متدفّقاً. غير أنّ البنية الكونيّة الكليّة في صلتها بالكواكب والنجوم، وهي ذات صلة بالذات المتوحّدة، ما لبثت أن طرأت في النصّ حتى تقوده إلى تحولات جديدة: «بدأت مشاكلي في المجتمع

(٧) لسان العرب، ويشير الدميري إلى أن سبب تسميتها بالأصلّة قد يعود إلى استهلاكها واستئصالها، حياة الحيوان، ج١، ص ٢٥.

(٨) حياة الحيوان الكبرى، ج١، ص

المكيّ عندما فاجأ المخاضُ جارتنا عائشة السبكية وكانت قد ترمكت حديثاً وهي مبذورة في شهر حملها السابع. تلك الليلة نزل القمرُ حتى ملأ حنفيّة الماء في الخارجة أمام ديوان دارنا. وحتى تلك الليلة كنتُ أخفي جيداً صِلاتي القديمة بالاندلس وابن طفيل وأعالج نسيانها..» (ص ٧، ٨). عن طريق هذا الحافز سوف يستيقظ الحلم القديم الذي حاولتُ فاطمة المكيّة نسيانهُ: حلمُ التوحّد الكونيّ، الذي عاشته في دور حيّ بن يقظان قبل ما يقرب من الألف سنة! هنا يأتي دور الأصلة... الذي كانت اللّغة - كما في النصّ - على وعي تاريخي/ميثولوجي به. فالنصّ يشير إلى نزول القمر (ص ٨)، وثمة ارتباط كوني وثيق بين الحيّة والقمر يستدعي أحدهما الآخر في معظم السياقات، إذ إن «المشهور عن الحيّة أنّها حيوان قمري»<sup>(٩)</sup>. كما أنّ نصّ «الأصلة» يحفل - كما أشرت سابقاً - بصفات الحيّة (التلون - الانسلاخ - التبدّل - التعرّج - الترقيش...). وهذا ما لعلّه أن يشير إلى وعي النصّ الباطن بظهور الحيّة = الأصلة وهيمنتها.

إن القمر وهو يشير إلى المرض والموت، لكونه بارداً متلقياً الحرارة بالتبعية لا بالأصالة<sup>(١٠)</sup>، ينقضُ البنية التماثلية التي كان مُهيأً لفاطمة المكيّة أن تقوم بها. فنزول القمر أدّى إلى موت عائشة السبكية، وكأنه سلبها

(٩) الغائب: دراسة في مقامه الحريري، عبد الفتاح كيليطو، ص ٣٠.  
(١٠) السابق، ص ١٠.

الحرارة أو النار التي تبث الحياة، تلك النار التي كان لحيّ بن يقظان أن يكتشفها حينما شقّ صدر أمّه الغرّالة<sup>(١١)</sup>. إلا أنّ ما تحقّق لحيّ بن يقظان في ذلك الدور من التوالد، لم يكن ليتهيأ لفاطمة المكيّة ممارسته: فحيّ بن يقظان (الإنسان المتوحّش) اتّحد اتحاداً مباشراً بلذّة المعرفة المنفردة، وهذا ما لم يتحقّق في حالة فاطمة (الإنسان الاجتماعي)، الأمر الذي أدّى إلى انعزال جديد تعيشه فاطمة كان لها أن تمارس - عن طريقه - معاودة الاتّصال الكوني: «... و... قبل أن تمسّ نافذتي بطانة الرّحم المجدّدة هبطت حولي شبكة مولولة... مغزولة بالتشّنجات. أمسكتني شبكتهم. قيّدوني. ثم مضت أقمار ودورات شمسية وأعوامها وأنا محبوسة في حجرة يسمونها مخلوان...» (ص ١٠).

- ٥ -

ثمة مماثلة بين فاطمة المكيّة وحيّ بن يقظان تتحدّد في عمليّة الانقطاع والاختلاء، ومن ثمّ التدرّج في المعراج الروحيّ الكونيّ، والاتّصال بعناصر الكون، وإعادة صياغته: فحيّ بن يقظان في جزيرة منعزلة، وفاطمة المكيّة حبيسة حجرة. إن آلية النفي التي طالت تينك الذاتين وأدّت تلك الكينونة الجديدة، غير أنّ الدورة الحيوية الجديدة بالنسبة لفاطمة المكيّة بدأت بدخولها طور التحوّل والتبدّل: «وحُجبت لأنني كما قالوا: جُنت. لبستني جيّة المرأة النفساء ولم تغادرني. حتى هيّتي تبدّلت بين الأنثى والذكر في أبصارهم» (ص

(١١) حيّ بن يقظان، ص ١٥، ١٣٦.

(١٠). هذا النصّ يؤكّد واحديّة الذات الكونيّة، كما أرى إليها من خلال النصّ: فالذات، وإنّ تغايرت مرحلة إثر مرحلة، إنما هي واحدة، في الوقت الذي يظهر فيه هذا التغاير والتبدّل من خلال رؤية الآخرين للذات: «حتى هيّتي تبدّلت بين الأنثى والذكر في أبصارهم». إنّ هذه الازدواجية بداية الانتقال والاتحاد بالأصلة... ذلك أنّ الأصلة كائن أسطوري غريب يحمل في مظهره ثنائيتة: فهو في وقت واحد: حيّة وإنسان «وجه إنسان، رجل واحدة!» وفاطمة المكيّة دخلت في طور الحيّة؛ فهي في البدء كانت بين الذكر والأنثى، ثم في طور توحّدها في حمامة قد حملت، كذلك، لونا مزدوجاً، هو الرمادي، وفي أيلولتها في «الزهر» تأكدت فيها طبيعّة الحيّة: «وفي الشوط السابع بدأت الكتابة من عمود عابدة الفقريّ تهبط، تتعرّج لافة خاصرتها، مندفعة لبرزخ الساقين... ولمحة ضربتني لفحة شوق لرائحة البشر ولأنماط معيشتهم، زلزلة عابدة حنّنتني للعبور بمخاض امرأة، فتقدّمت لركبها. وجاءت الولادة عسيرة كخروج كائن من جلده، وترقّش جلدي بكلّ تقلّصات وزلاقتها...» (ص ١١، ١٢). في النصّ السابق ضجّة هائلة ببداية تشكّل الحيّة = الأصلة: فتّمة علاقة بين الكتابة التي تهبط، تتعرّج لافة خاصرتها، وبين الحيّة؛ فالكتابة بوصفها تحقيقاً ووجوداً معيانياً، مرادفة للترقيش الوارد ذكره في النصّ، والترقيش صفة من صفات

الحية<sup>(١٣)</sup>... هذا فضلاً عن تلك الإشارة الصريحة إلى الخروج من الجلد، الذي يُعدُّ من أبين صفات الحية.

- ٦ -

هل يمكنني القول إن نص «الأصلة» يماثل في بنيته هذه قصة التكوين؟ إنَّ الأصلة تحمل شبيهاً كبيراً بتلك الحية الأولى في تاريخ الكون. ذلك أنَّه حسب ما جاء في كتب التاريخ والأخبار أنَّ الحية الأولى التي أدخلت إبليس - عليه لعنة الله - بين أنيابها ودخلت به إلى الجنة ليغوي آدم وحواء قد كان لها قوائم أربع، فكان أن حلت عليها اللعنة، فأصبحت تزحف على بطنها: «وقال للحية: أنت التي دخل الملعون في بطنك حتى غرَّ عبيدي، ملعونة أنتِ لعنة حتى تتحوّل قوائمك في بطنك، ولا يكون لك رزق إلا التراب، أنتِ عدوة بني آدم وهم أعداؤك....»<sup>(١٤)</sup>. والأصلة في النص المائل أمامنا ذات رجل واحدة؛ كما أنَّ لها وجه إنسان؛ هذا بالإضافة إلى تلك المناقشة بينها وبينه كما تشير كتب اللغة والحيوان. إنَّ النصَّ يؤكّد قدمها المورغل عندما يؤلّف ما بينها وبين «شجرة الطوبى»، بحيث تغدو هذه الشجرة المنغرس في تربة الجنة<sup>(١٥)</sup> مرتعاً لهذه الحية.. غير أنَّ النصَّ ينتصر للأصلة حينما يؤكّد امتدادها وارتباطها بطوبى، وكأنَّه

(١٢) للعلاقة بين الترقيش والكتابة، انظر: الغائب، لكليطو، ص ٦٩، ٧٠، إذ إنَّ هناك تفصيلاً ممتعاً لهذه العلاقة.

(١٣) تاريخ الأمم والملوك، الطبري ج١، ص ٧٢.

(١٤) تشير كتب التفسير إلى أقوال ممتعة حول «طوبى» لا يتسع المقام لذكرها.

بذلك ينحرف بهذه الشجرة عن دلالتها التاريخية ذات السمة الإيجابية المرتبطة بالإنسان.

إنَّ حضور شجرة طوبى في الثقافة العربية نفى للحية وتدمير لها<sup>(١٦)</sup>، إلا أنَّ النصَّ - ها هنا - يجعل من حضورها تأكيداً لهيمنة الحية / الأصلة، ونفياً للإنسان: «حتى جاءتني في المنام شجرة، قالت: أنا طوبى من شجر الجنة، والأصلة التي تربيتها هي من بناتي الرضع، حضنتها لآلاف الأعوام ولم تتمَّ حضانتها، ولقد غادرتني مستجيبةً لوحثك ولم أصدّها، فلا تحرمني رضاعتها... وعندما أفقتُ إذ بوسادتي مبطنة بأوراق خضر على هيئة ورق الزيتون. فلما أقبلتُ به على الأصلة سال إليها سليل ورواها...»(ص ١٣).

إنَّ الأصلة، وقد رضعت من شجرة الخلد<sup>(١٧)</sup>، كان لها أن تهيمن وتمارس مناوأتها للإنسان. إنَّها، وقد قلبت العلاقات التاريخية والثقافية - كما في النصَّ -، بدأت باستئصال كل ما يقع بصرها عليه، عبر ثنائية مستمرة: فهي تبثُّ الموت أينما حلت عبر «حدقتها الباردة والحاملة للموت فيها...»(ص ١٣). كما أنها في الوقت ذاته تبثُّ نهر الحيوان المتمدن والمتدفق من خلال تلك النار المنبثة في الزوايا،

(١٥) حياة الحيوان الكبرى، ج١، ص ٢٥٣، إذ ثمة رواية تشير إلى تدمير الحية عن طريق شجرة طوبى وأوراق الزيتون.

(١٦) تشير رواية في تفسير ابن كثير إلى أنَّ طوبى هي شجرة الخلد. ج٢، ص ٤٩٦، كما أنَّ هناك إشارة إلى خاصية التمدد فيها.

وفي جسد الزهراء المتوحدة فيها: «ودبَّت في بيتنا بنزلة القرارة حركة غير عادية، فقد انفلت فيه نهرُ الحيوان، يصعد من القبو ويغافل الناس ويعود فيجري في ظلمته... حتى أحاطتني إثارة ذات شرر، واجتمع عليَّ صالح وعابدة لمداواتي من الحمى...»(ص ١٤). وتحقّق للأصلة في بنية النصِّ المائل ما لم يتحقّق لحي بن يقظان الذي لم يستطع تأسيس المجتمع الذي يسعى إليه، ومن ثمَّ كان النفي - عن المجتمع في جزيرته المنسية - مألّف يمارس فيه وحدته واتّحاده... في الوقت الذي كان فيه الامتداد والاستمرارية في حيوات جديدة ولا متناهية مصير التلبّس بالأصلة، وكأنَّها أرادت تحقيق ما لم يستطعه حي بن يقظان: «هأنذا أربّي ابنتي على شجرة مرحة، تقف في جزيرة مورغة في القدم من أصفى صلصال حي بن يقظان، دائماً هي متنقلة وفي كل مكان طرية بين شمرايح الشجرة تلاعب الأصالات الجبارة. حتى إذا جنتها ودخلنا إحداها في الأخرى، سرت جدتها في قدمي وحفّزتني على الدخول في دورات جديدة. بين الواحد وواحد يمتدّ اللانهائي، بيني وبين أصلتي لا تكفّ تتبرعم الأرواح الشاردة، حتى ساحت منا أقوام ومجرات وتقلّبات، وامتدّ عمران لملايين الملايين من ثنيات النهر الخفية...»(ص ١٨).

# القصيدة الأولى

## لطيفة قارئ

والقلب الحبيس  
طوّح بقمحك  
واستعذ بحذاء جنديّ رخيص  
أشعل حقول القمح في وسن البنات  
وداعب الشجر العبوس  
واصنع سلاماً صارخاً  
وامنح سلالك للمجوس  
\*

إنّي نذرت أصابعي والريح  
كيما تظلموا ظمأي  
وغلّقت الفؤاد على الفؤاد  
ورفعت أنوارني إلى عرش القصيدة  
ربما جنت عرائس بحرها  
وتسوّرت زبد البلاد  
إنّي كفرت بربكم.  
هذا المقيم على حصان الجنس  
والخطب الأنيقه  
والجنود الحمر  
ينتفض الرمد  
الآن ينتفض الرماد  
وينفض التاريخ عن كتفي  
لا تاريخ....  
إلا ما يسطّره الرصاص على جدار  
الحرف  
لا تاريخ إلا ما تباركه الجياد  
ما كنت أعلم أن في كفي مفاتيح  
الجهاد  
الطائف

أنا لم أبارك ما جناه العاشقان على  
يدي  
كانت تعانقه..  
فيطلقها على إبر من الأحلام  
ترقب موعدي  
وأتييت حين تحوّل ربح الشمال إلى  
الجنوب  
وغادر الشهداء أبراج الحمام  
تبّاً لهذي الأرض  
هذا الماء يورق أضلعاً  
لا تستريح ولا تنام  
\*

ما كنت أعلم أن في كفي مفاتيح  
العذاب  
وحيث قرأت في سفر البلاد  
بأن في جوف الحجارة لؤلؤاً  
في الأرض نبع دم  
وحقائق الشهداء لا يجتاحها ندم ولا  
عدم  
خلعت كآبتي  
وطفقت أخصف من عيون الملح  
أسراب الطيور  
وأوزع الأقلام والتاريخ والحر  
الطهور  
وأضمخ الأرض البتول  
بطيب أنفاس البخور  
أنا لم أسيّج رغبتني في الكفر  
بالجن الوقور  
\*

ويسرقون الزعتر البري

ما كنت أعلم أن في كفي مفاتيح  
العذاب  
طوّحت في وجه السماء قصيدتي  
فأنحلّ عقد الغيب  
وانفرطت عناقيد السحاب  
مطراً.. ويهدر في دمي  
سيل الكلام بلا حساب  
مطر يضاجعني  
فأسلم طفلي المخبوء في رحم التراب  
... إلى التراب  
\*

وأسال الأيام عن سر ارتباك الأرض  
في زمني  
أمن شجن يفيض الموت والأنهار لا  
تدري  
أمن وثن إباح لها امتشاق النار  
والأنواء غافلة تحيي الشمس.. لا  
تدري  
أمن وطن يبيع العمر والأطفال لا  
يدري  
أيا مطراً يعرّيني ويستر عورة  
الاسماء  
يا مطراً.. يورق طفلي العذراء  
يا مطراً..  
أضعت دفاتري  
فأنهض على كفي  
وناوش رغبتني في الصمت  
وأدرا غربة الأشياء  
\*

أنا لم أشاهد مولدي



# أخت ولادة

## ثريا العريض

وفاجاني في التواشيح صوتي  
فأشرعت كل المصاريع والشرفات المصونة قلتُ:  
غداً عندما تستبيح الرياح سكوني وأعصفُ  
سوف على نبضها أستمحُ الوجودَ وجوداً  
جديداً، واهمسُ كالأقحوانِ يَبْوحِي: أنا أختها  
أخت ولادة الفخر والعزُّ بيتي  
عتيقٌ عتيقٌ...

وقفتُ على شرفاتِ  
السكونِ بِقرطبةِ الأمسِ أبكي  
وأتركُ حزني وحزنَ البلادِ يعرّشُ  
في المشريّاتِ  
في الشرفاتِ الصقيلةِ  
في دَفءِ أمسِ الذي كان  
ثم استحال طلولاً تطلُّ على رقصةِ  
العجرياتِ صخباً وفي النبضِ إيقاعُ موتي  
إذا ضرباتُ الدفوفِ تراوحُ ما بيننا

ترى ما الذي كان ما بيننا يا ابن زيدون؟  
ما زلتُ أسألهُ.. قرارةُ حزني موتي..  
عزفُ لقيثارةٍ تستفرُّ الجوانحَ نائحةً؟  
.. تستغيثُ.. أرونا الآن فيضَ وجودٍ؟  
.. تعيثُ بِنُبْضِي أنأثها.. وتجد  
زماناً بأشجانِ أمسِ تصاهلَ  
بي وصلهُ زائراً مستفيضاً  
يعود بولادة الآن صوتي..  
يعود..

بيننا الآن منطلقٌ للتواشيح  
هل تستحي أن تبوحَ بأسرارِ وجدك؟.. قل لي  
لماذا إذا نثرَ الأقحوانُ جدائله واستوى  
فوق عرشِ الوجودِ تراجعتِ الكائناتُ إلى ذاتها  
واستعارتِ تواشيحَ من سافروا للبعيد؟

أصيحُ هنا لابن زيدون  
تلك القصائد كم نشرت عرّفها  
لأندلسي يهدد حلماً؟  
تراجعني الهامساتُ خطى لقصائدها  
أه ولادة الفخر إذ تتجلّى  
ليس لي حرفها فلماذا تحملني حزنها وتزيد؟  
ولماذا صداها يراودني ويراوغي..  
لماذا كأمسِ الطلولِ يعاندني ويسود؟

للطلولِ متاهاتها  
وما اعتدتُ إلا بكاءَ الطلولِ  
كما فعل السابقون  
فما كان لي عينُ زرقاء حتى أرى قادماً من بعيد  
ولا كان لي شوقُ عفراء كي يتسامقَ نحوي  
الغريبُ القريبُ الحبيبُ البعيد..

لم أكن قبل إطلالةِ الوجدِ في شرفاتِ التجلي سوى  
همسةٍ للرياح التي قد تهبّ.. وقد لا تهبّ  
وما كنت أدركُ أن الرياحَ الدمشقيةَ اللونِ  
ترخي بقلبي عواصفها وأني على عصفها أستعيد  
لصوتي ما قالت الريحُ للأقحوانةِ يومَ استبدّت بها  
فانتثرتُ بصمتي أنادي الشرودَ العنيد:  
يا ابن زيدون.. قل لي..

# قصي

## فوزية أبو خالد

ما إن لاح لها في مرآة أمها	تغسل الماء بجسدها	وانتهت اللعبة الجارحه.
أنها طفله	تتأزّم.. تعاند المنوعات	
وابتدت بدهشة كاسره	وتهزأ بالتحذيرات	كمشاهد خاطفة من شبّاك قطار سريع
تسأل وتكسر	حتى دقّ الباب	كانت تجرّها الرياح عكس روحها
تتشيطين وترمي أسنان اللبن	وانتهت اللعبة الحرجه.	قلبها لا يزال يدق بعنفوان
في قرص الشمس	ما إن لمست تباشير الشجر	ومحطتها الأخيرة تقترب
تعقص النحل البرّي	وابتدت تشمر عن سمرة خاصرتها	بعثت ولا مبالاة
وتفتح أبراج الحمام	وتسمع في الحصى نبضاً يتسارع	تقلب العمر بين أصابعها....
حتى دقّ جرس المدرسة	تعمل كشمعة تنتحر	كما يقلب مقامر أوراق اللعب
وانتهت اللعبة البريئه.	تشبّ حرائق صغيرة في عتّة العروش	بعد أن تقرّر مصيره....
ما إن حدست الاحتمامات المحتقنة	وتعثر على المفاتيح	مستقبله خلفه وأمامه السهرة
وابتدت تطرح تفاحها في لفح الريح	حتى دقّت الساعة	طويله.....

# مواسم... من الغياب

## وليد الوهبي

(١)

القيد... جرد الحصان من خطاه  
للقمر  
وجرد السماء من تساقط المطر  
القيد في يد الرحيل  
ضاع في انتفاضة التخوم  
ط ...  
ا ...  
ح ...  
فأينما يجيء  
أينما يغيب  
شاعر الرمال يقرأ السطور  
والوعد  
والصور  
فأولاً: تساقط الرذاذ فوق عالم الجنون  
نبوءة قديمة  
وعالم غريب  
وموسم من الصهيل يملأ الحقول  
وصيحة - بريئة - تطارد الفضاء  
وتعزف الوتر!  
وثانياً: محارب مع المساء جاء حاملاً  
قصيدة وماء  
وبعض أغنيات

محارب يجوب في / قفار دمة /  
و/صفحة جديدة /  
مخطوطة بماء!  
تجارب... وذكريات شاعر  
وأغنيات طفلة تموت كل حين  
تموت كل حين  
وثالثاً: موانئ من الرحيل  
صاغ لحنها فمي  
قصيدة حزينة - مقتولة الحروف -  
ملء الفيافي حزنها  
ملء الحضور والغياب  
ترتمي!

(٢)

النقش... والقصيدة المسافرة  
ورحلة القطأ إلى منابع الجنوب  
كأنها الخروج من بوابة الدخول  
/ لعالم البشر /  
ورقصة المساء في المساء لن تكون  
ستطفأ الشموع في بداية الحضور  
يعود كل راقص من حيث كان قد أتى  
وكل راقصة  
تضيق في ثيابها مساحة الظنون

تجف في غصونها رمانة الجنون  
تجف في غصونها رمانة...  
تجف في غصونها...  
تجف في...  
تجف...  
وصوت ألف فارس من غياهب الزمان  
يحااصرون أدمعاً حزيناً  
يحطمون بالخطي / مصانع المدينة /  
فيبحر الخيال نحو خيمة ومركب  
وعالم يموج في الرذائل  
وصورة  
قديمة  
لكاهن  
قديم  
يمارس الغناء رغم صرخة البكاء  
يمارس الغباء  
وكالرياح جاء...  
نازفاً  
على الشفاه  
- نقطة -  
من النبيذ...  
وبعض تمتعات



\*\*\*



# السحارة

## بحرية البشر

المقابل. بابهم دائماً موارب، لا يُغلق إلا بعد صلاة العشاء. وحين يهَمُّ الجميع بالنوم، وافترق الباب من يعسّه ذات ليلة، فإِنَّه يبقى مفتوحاً حتى أذان الفجر. وعندما يعود زوج عمّتي من المسجد، يتركه موارباً، لأن الصبح لا يخبئ وراءه أحداً.

كنت أحب عمّتي موضي، لأنّها تشبه أبي كثيراً في حنانها الدافق. لكنّها أكثر حكمةً منه، فهي لا تدع الخير ينكفئ متحسراً، كما يفعل أبي حين يغلق باب حجرته ليحجب عنه صوت بكائي - الذي يوجعه حين تضربني زوجتُه. ورغم طيبة عمّتي، فقد كانت أكثر حزمًا من أبي. ولأنّها تعرف أخاها جيّداً، فإنّها كَفَّتْ عن التدخل في أمر شجارنا مع زوجته، لكنّها ناضلت كثيراً لتصدّ عني بعض أذاها بأن طلبتُ منه أن أمضي بقيّة النهار في بيتها لأسلم من الضرب. ولما كان أبي لا يحب الدخول في أعماق الأمور فقد وافق، عسى أن يجعل هذا الحل بيئته أكثر هدوءاً. وصارت لعمّتي، وغرفتها، حكايات متع جديدة، راحت تسرّي عني جفاف الأيام وقسوتها. بل إنَّ شعري توقّف عن النمو إلا حين راحت تضفره؛ فقد كانت تغنيّ له وتدعوه أن يطول، ليأتي الفارسُ الهمام، ويخطف حبّي عقله، فيحملني على سجاد عجمي تطوّقه رقصاتُ البنادق المشتعلة بأقدام الرجال، وهم يغنون في عرس الجميلة. لذا أحببتُ شعري، لأنه صار مظلّتي التي تمطر بحكايات عمّتي في أماسي الوحدة، وأنا نائمة، وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي.

كان لعمّتي صندوق كبير، من خشب السنديان - تسميه السحارة - مرصّع بقطع نحاس مدوّرة، ومزاجّة الذهبية يصرّف في يدها كلّما همّت بفتحها.. كنت وأنا طفلة، لا أملّ التنقيب فيه، ولا أكاد أصل إلى قطع الحلوى حتى تمدّها لي

كانت زوجة أبي امرأة قاسية، لا تشبه زوجات الآباء في الحكايات المعروفة، ولا تكفي لوصفها تلك النظرة الملتاعة - التي تطفر من عيون نساء عائلتي حين ترتسم حانية عليّ - من جرّاء وجودي بين يدي زوجة أبي غير رحيمة. ذلك أن زوجة أبي كانت لا تداري قسوتها مثل زوجات الآباء الحاذقات بل كانت تردّ على جاراتها وهي تتهدّدني أمامهنّ: - ماذا سيفعني إن أحسنت أم لم أحسن، أخرتها سيقولون «مرة أبو»....

ثم تعود لتبرّر أن القسوة هي التي تربي النساء، وتجعل منهنّ نساء حقيقيات.

ولقد كان السبب الذي دفع أبي للزواج بها، هو أنها امرأة عاقر، وستغمرني بالحنان تعويضاً عن حرمانها من نعمة الأمومة، ولن يأتيها يوماً ما أبناء يجعلونها تفرّق بيني وبينهم. لكنني أدركتُ حين كبرتُ، وصرتُ أمّاً، أن الأمومة شيء لا نتعلّمه.

لا أعلم كيف برّر أبي زواجه يومها من هذه المرأة، بحجة أنني صغيرة، واحتاج من يرعاني، في حين كفّ هو عن رعايتي، وهو يراها تثقل كتفي الصغيرتين بحمولة تنوء بها طفولتي وصبري. لكنّه كان على حق، لأن زوجته تغلق على من يقف أمامها منافذ الهواء، فلا يعود يطلب سوى الستر واتقاء الفضيحة. وأبي رجل مسالم لا يحب الشجار، ويخشى الفضائح والأقاويل التي سيتنسج خيوطها حوله فيصير خميرتها.

عند هذا الحد من تبرير الأمور توقّفت حياتنا، لندخل في سلام قدري، يقبل الأمور كما تأتي، لأن الله هناك يسمعنا ويشعر بنا.

\*

عمّتي الكبيرة «موضي» تسكن بجوارنا، في البيت

من مخبئها السريّ. حتى حلواها لها رائحة غريبة تمرّ الآن من تحت أنفي، رائحة تعبق بالعنبر والمسك والزعفران والمعمول. و«لبانها المر» الذي يتفتّت بين أسناني، ويذوب في حلقي دون أن أشعر بذلك، تظل رائحته تنبعث مع أنفاسي، حتى صباح اليوم التالي.

وفي صندوقها أيضاً، أكياس قماشية، أفواها مضمومة بخيوط من القيطان البيض، تنبعث منها رائحة سدر وحناء. وعقود عمّتي تبعث هي الأخرى على الدهشة، ولأُعرف عددها، لكنني في كل مرة أرى عقداً يشبه الآخر، بخرزات من لون مختلف: فهي برتقالية، وزرقاء، منظومة كحبات المسبحة، تتوسطها قطعة مدوّرة من الذهب، عليها رسوم غريبة، أدركت فيما بعد أنها زخارف فارسية، وهندية، أو بحرينية.

تتركني عمّتي طوال الوقت أتفحص السحارة، وهي تعرف أنني لن أشبع منها. ولأن وقت الضحى قصير، فإنها تتركني إلى سجاداتها لتصلّي، ثم تحاول شدّي نحوها حين تفتح قرانها الكبير، ذا الأحرف الكبيرة، وتناديني:

– النوري<sup>(١)</sup> (لا أحد يناديني بهذا الاسم غيرها لأنها هي وحدها التي تدلّني) وش هالكلمة؟

فأنظر في القرآن وأقرأ لها كلماتها الصعبة، وأحياناً أتمدّد تحت جذعها الدافئ وعذوبة قراءتها وأدخل في لجة الأخيلة حتى أنام. عندها تحملني شراصة الوقت إلى بيتنا، لأكنس الحوش، وأغسل الصحون، وأكتب في كراريس المدرسة واجبات كثيرة يتقاسمها النوم مع بياض الورق.

\*

تعلمتُ، حين كبرتُ، كيف أقاوم شراصة زوجة أبي. وكانت عمّتي تدفعني بنظرات مطمئنة إلى أن أكون امرأة قوية ولكن عاقلة. فصرت أقضي النهار في بيتها، فأنجز واجباتي المدرسية، وأنام ملء جفوني، وأملأ معدتي بخبزها الحار، تاركة عمل البيت وخدمته لزوجتي أبي. وقد راحت هذه تتوّعدني، وتُهيّض همم أبي ليمنعني من البقاء مع عمّتي، وحين لم تجاوبها سوى صفقات الباب وهو يقفله خارجاً، راحت تتركه في كل يوم بلا غداء، فصار يأتي ليتغدى معنا في بيت عمّتي فتجلس زوجته وحيدة تقضم فراغها وحسرتها؛ بل صار أبي أحياناً يُمضي قيلولته معنا، وبدلاً من أين يهين لي طريق الخلاص راح يتبعني نحوه.

كبرتُ عمّتي ولم أصدق أنها تكبر، لأنني كنت أحسّها تزداد حنوّاً وشفافية. وعندما صارت تطلب منّي، وأنا فارعة

(١) النوري تدليل لاسم نوره.

الطول، أن أمدّ يدي لتتّكأ عليها وهي تنهض وساقاها ترتجفان ضعفاً، اعتقدت أنها تعاني من «روماتيزم المفاصل» الذي لا يوقّر أحداً. وحتى عندما صارت تدخل في سبّخة النوم وهي جالسة، رحت وأبي نعيّرها بالكبر مزاحاً، قائلين:

– عمّتي، يالله قومي نامي وخلي السهر للشباب!

فكانت تنهض وهي تردّد: يالله حسن الختام.

لكن عمّتي التي لازمت الفراش أياماً طويلة، وصوتها الواهن يختصر العبارات إلى إشارات، أيقظت في نفسي خوفاً لم يُرد أن يصدق أن عمّتي قد تشيخ وتهرم. فلم أتمالك نفسي ورحت أبكي عند قدميها، والومها بأنانية طفلة تحاول التشبّث بأمّها لكي لا ترحل:

– عمّتي هل ستتركييني أنت أيضاً؟

– يا ابنتي، كل نفس ولها كتاب.

ثم أشارت نحو السحارة، وقلبي يتهشم ببكاء مرّ، وأنا انظر إلى الصندوق، ثم إلى عمّتي لأدرك ما تقول:

– يا ابنتي هذه السحارة لن تكون لسواك، لقد كانت سلوكك وأنت طفلة ومخبأك من زوجة أبيك. هل تذكرين عندما كنت صغيرة؟ كانت دموعك تجفّ وهي تبرق حين تنظرين إلى حلواها وتدخلين فيها ضاحكة من أوجاع الأطفال التي تُنسى.

ثم أضافت وهي تخفض صوتها:

– هذه السحارة فيها سرّي، ساكون داخلها أنصت لك، وأرقبك بعناية، وحين تريدني ساكون قريبة منك، وسأهتم بك عند الحاجة. فلا تخافي، إن ضاقت بك دنياك افتحها في ظلال الليل وستجدني وجهي يقابلك؛ فإن كان يضحك فهو الرضا بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيته.

\*

كان فقدان عمّتي أمراً بالغ الصعوبة. وقفت وحدي في عزائها، كما لو كنت ابنتها الوحيدة، في حين اعتنى أبناؤها بالمعزّين الرجال، وزوجاتهم أخذن يعتنين كثيراً بأداب العزاء، ويمرّزن فناجين القهوة المرة على المعزّيات دون إهمال، فيما رحت أفكر في أي صحراء شاسعة من الوحدة يرميني إليها رحيل عمّتي، وأي شمس ستحرق جبهتي. وتعلّمت أن التسلّح بالصبر، ذلك الدرس القديم، قد حان وقته دون خيار!

حين اعتدت الوقوف على سحارة عمّتي، دون أن يتهشم صدري بالبكاء، رحت أسلي نفسي بأشياء عمّتي في ظلام

## هل تعرف أمريكا؟

عدد ٣ - ٤ من الآداب لعام ١٩٩٦:

## كورنل وست

المنصف الأمريكي الأسود: الموقف والمآرق

تعرف إلى واحد من أبرز المنصفين

الأمريكيين / الأفارقة، وهو يقدم

صورة شاملة عن واقع السود في

أمريكا الشمالية، ومآرق القيادة السوداء

والمنصف الأسود هناك، ويطرح الحلول

التي يستلزمها من المادية والدين

وموسيقى الجاز

ملف يضم من إعداد وتأليف وترجمة وتعليق:

## سماح ادريس

يشتمل الملف على تعريف بأهم

أعلام الثقافة والفن في أمريكا

السوداء، مع صور فوتوغرافية

للكثيرين منهم.

الليل كما اشتد، ورحلت أنتشَق زعفرانها وحناءها  
وعنبرها المخلوط بالمسك. وإذا ما أردت يوماً اختبارَ أمرٍ  
محيّرٍ رحتُ أُلَوِّدُ بوجه عمّتي، كما حدث معي ذات يوم، حين  
جاء أبي ليخبرني بخطبة «سالم» ابن جارتنا لي. ورغم أنّ  
«سالم» هو الرجل الوحيد الذي لا يعكّر صفوي البوح باسمه  
في أمسيات الوحدة، ورغم شعوري بقربه منّي (حتى حين  
كان يدرس بعيداً في الرياض) فإنّ أمراً كهذا كنت أدرك أنّ  
عمّتي هي وحدها من سيشير عليّ بطريق الخلاص منه. فقد  
قلت لأبي حينها:

- سأستشير عمّتي.

وركضت إلى غرفتها.

ربما هيئُ لأبي أنني سأصاب بلوثة في عقلي، بسبب  
فقداني لعمّتي التي كان يعرف مدى تعلّقي بها؛ ولهذا فقد كان  
حريصاً على تزويجي قبل أن أجنّ. وربما ظنّ أيضاً أنني  
أداري خجلي، وفرحي، وحزني، لافتقادي عمّتي في هذا  
الوقت، بالركض إلى غرفتها، والبكاء. لكنني بالفعل كنت  
أهفو إلى سحّارة عمّتي، لأفتحها، فتضيء لي عيناها،  
وأسنائها الصغيرة المتسقة التي تلمع بانتظام.  
عرفتُ ساعتها أنّ عمّتي تباركني، ولا تخشى عليّ من  
أمر هذه الزيجة.... فتزوجتُ!

\*

وحين انتقلتُ إلى بيت زوجي سالم، حملتُ سحّارة عمّتي  
معي. ولأنّ صفحة حياتنا كانت هادئة كوجه نهر أيامه  
الماضية لا تشبه الأخرى، فقد رحت وزوجي وطفلي، نغرف  
من النهر حكماً لا تنضب. وصارت سحّارة عمّتي مركونةً  
في أسفل الخزانة. حتى جاء يومٌ، علا فيه صراخُ  
الصغيرين، وسبأتهما نحوي، كلّ منهما يحرص على سبق  
الأخر، ليبراً نفسه.

صاح عبد الله: «يمّه هو الذي فعلها!»

وراح الآخر يقسم: «بل هو يا يمّه هو...!»

اتّجهت نحو الغرفة، التي خرجا منها، أركض.... فإذا  
الخزانة المفتوحة تطرح صندوقَ عمّتي على وجهه، وحنّاؤها  
منتشرة على الأرض، ورائحته لم تزل عبقّة نديّة كما كانت من  
قبل، وعقودها تتكوّم في جانب آخر. رفعتي، وقلبي ينكسر،  
حين سمعت صوت مرأة تنشط، وهي تسقط من وجه غطاء  
السحّارة. ولم يعد الغطاء من الداخل، سوى لوح أسود، لا  
يضيء بداخله وهجٌ ولا عيانان. رفعتُ المرأة بحذر، وأنا  
أضحك لطفولتي، ودفع عمّتي التي كانت تحمّلني في كلّ  
مرّة أفتح السحّارة على مشاهدة وجهي دون أيّ شيءٍ آخر.  
واشتدّ ضحكي حين أدركتُ مدى شبّهي لعمّتي!



# طرق تتلمس الليل

## عبد الله التعزي

تترددي. أستطيع إخراجك من البئر. هذه الشيوخوخة التي ترين، أنا لا أعرفها. هي التي جاءت قبل سنوات. ارتجف قليلاً ولكنك خفيفة. اسحبك بقوة. ساعديني أنت أيضاً. ضعي رجلك على حافة البئر. لا تهتمي بي. ادفعي بقدميك. انفاسي دائماً لاهثة. تابعي المحاولة. سوف ننجح. أكاد أنزلق في البئر. استعدتُ توازني. هيا تشجعي. خذي انفاسك الضائعة. ارتاحي فما زال الحمام نائماً منذ سنين. - شكراً.

لن أجيئك. كنتُ أشاهدك منذ البداية. لن أتركك تعودين. لقد اجتزتِ البئر. هيا اذهبي قبل أن يراك غيري. لا تتعجلي. بقي صندوقان. خذي هذا. إنه جميل ومزين بالنقوش. لا تترددي في أخذه. حسناً انفضي الغبار عن العبادة أولاً، فما زال في طرفها بعض الغبار المتشعث. لا يهم، اتركه سوف يذهب إلى الأرض. ما زلتِ تفكرين في الصندوق؟ حسناً لا يوجد الكثير من الوقت. خذيه وإذا لم يعجبك انسيه. تمدين يدك. لقد ارتحتُ كثيراً. لن أرسم ابتسامة مرعبة. أنا أمدّ يدي بالصندوق. وأنتِ تمدين يدك ببطء. تأخذينه الآن. لا تتكلمي، واصلي المسير.

- لا تفتحي الصندوق الآخر.

لن أقول لك هذا فليس في فمي أسنان. تنظرين في عيني. تخفين الصندوق داخل العبادة. تتابعين السير، يدي الأخرى ممسكة بالصندوق الآخر. تبتعدين. تختفين في الإسمنت. التصق بالجدار الطيني. أطلع إلى الليل وأنتظر زائراً آخر أراه يقترب...

الخبر

من بين ذرات التراب انبثقت. رأيتك تسيرين. لم أتحرك من مكاني، ولم أقترّب منك. المنازل الطينية تتعاقب بكسوف مع البيوت الإسمنتية القاسية. تتقدمين من نفسك باجتهاد. وتشدين كثيراً على عباةك السوداء التي كالليل بلا نجوم. انتصبتُ واقفاً خلف الجدار عندما سرت بجوار حافة البئر. كانت البئر جافة تماماً، وصوت قدميك الحافيتين لا يكاد يصل إلى أذني. التصق بالجدار الطيني المتهمم. قدامك تثيران القليل من الغبار. لا تخافي، سيري بحذر. لا تلتفتي إلى الخلف، لن يعرفك أحد. الجميع ممدون على أسرّتهم القطنية.

للحمام الذي ترين عيوناً نائمة كما للقط الذي في طرف البئر الأخرى. وجهي لن يُربك كثيراً. أعرف أن سواده غريب، ولكنني أعرفك.

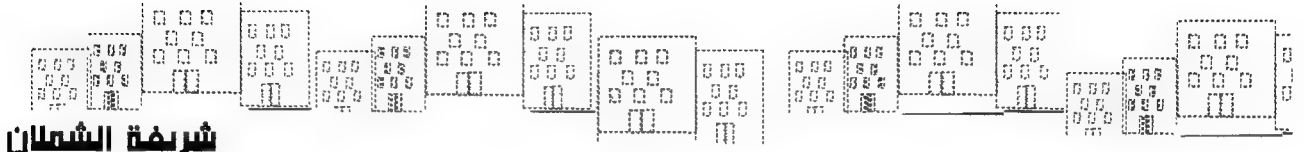
لماذا أسرعت؟ أنا لم أتكلم، وأنت لم تريني، والصمت مرّق أذني. فلماذا تنزعجين؟ لا. لا. سيري على حذر، كما من قبل.

تترنحين الآن. نسمات الليل الساكنة تدفعك نحو البئر. لا. ابتعدي. ابتعدي. إنك تسقطين، احذري. تمسكي جيداً، فالحافة قاسية ويداك أفلتتا العبادة الممزقة. هيا ارفعي نفسك. ارفعيها بقوة فأنا متحفّز. لا ترخي أصابعك. حاولي الصعود بقدميك. لقد اشتدت أنفاسك. لا تصدري أي صوت. حاولي فأنا أقدم منك. أقترّب من حافة البئر. لا تنظري إلى القط، فسوف يذهب بعيداً. لا تصدري أي صرخة. عيناك ترينانك. فزعك يزعجني كثيراً. أمدّ لك يدي بقوة. هيا تمسكي بها جيداً. البئر سحيقة ولن يسمعك أحد داخلها. لمست يدك الطرية. أعطني اليد الأخرى الدامية. لا





# الحوت والمدينة



## شريحة الشمالان

يحاذي الشاطئ.

قررتُ أن لا أنام.. أصبحتُ أخشى إغماضة عيني..  
قرأتُ سُورَ الكهف وال عمران، وياسين، والمعوذات. شريتُ  
قهوةً مرَّةً، صببتُ الماء البارد على رأسي.. هرباً من وَسْنِ  
يطبق عليّ.. ولكنه سلطان كما قالت أُمِّي ذات يوم. وجدنتي  
أنام.. وهو يزداد اقتراباً.. وأنا أزعم بأعلى صوتي: «أنه  
حوت لا يرحم الناس.. قادم سيبتلعنا جميعاً كباراً  
وصغاراً..». لم يسمع أحد صوتي حتى تقطعت كل حبال  
الصوتية.

ومع من ابتلعه الحوتُ كنت.. مع المساجد والشوارع  
والأسواق.. وكل بيوتنا شرقياً وغربياً بشمالها وجنوبها..  
أحسستني ببطنه، ورائحةُ قيءٍ فظيعة تحيط بي.. قلت  
لنفسي، هذه بداية عصابات معدته، لا بد أن ننتظر الطحن..  
عجب كبير يفجعني، الجميع يمارس حياته بعادية تماماً  
يبيعون ويشترون ويتزاجون. الذي أثار غرابتي، أنني لم  
أصح، ولم يحاول زوجي إيقاظي، بل لحق بي وسط بطن  
الحوت.

تأقلمنا معه جميعاً.. أصبحتُ أمشطُ شعرَ ابنتي وأذاكر  
لها القصائد.. أذهب لعملي.. لم يعد زوجي يغلق التلفاز عن  
نشرات الأخبار.. ولكني فعلاً لم أستيقظ من نومي.. لم  
يوقظني أحد.. بل لم يصح أحد كي يوقظني.. ورائحة القيء  
أعتادها، أعتادها!

حوت أسود.. ظهرَ في الأفق.. كبير لا تستطيع عيني أن  
تحيط به.. مقدمته كنتُ أراها.. أكثر شيء أراه بوضوح هو  
فمه.. كان فاغره.. وأميَّز أسنانه الكبيرة المنشارية.  
يقترب حثيثاً باتجاهي..

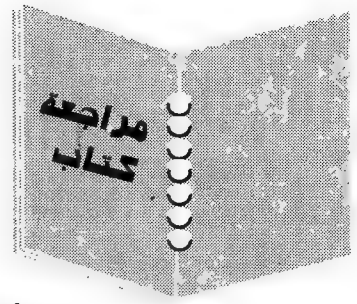
تفصّد العرق متصبّباً من كلّ أنحاء جسدي.. فزّزتُ من  
غرفة النوم، ورعشات تملأ جسدي.. شيء يعصر قلبي حتى  
يكاد يقطعه إرباً.. صورة الحوت الأسود تحيط بي من كل  
جانب، وكذلك سباحته العجلى تجاه الشاطئ.. حافية كنت،  
الرمل كان ساخناً إلى حدّ الكي، تألمتُ قدماي في البداية،  
ثم تحجّرتا حتى أصبحتُ أجرحهما جرّاً..

من الجهة الغربية ظهر، هائلاً، ضخماً، أسود.. حجب  
أشعة الشمس رغم أنّها كانت في كبد السماء.. المؤذن كان  
يستعدّ لإطلاق نداء الظهر.. نادى «الله أكبر» الأولى ثم  
شبهق وصمت.. والظلام يغطّي كل شيء.. فزّزتُ، أكاد أغرق  
بعريقي.. «بسم الله الرحمن الرحيم، اللهم ربّ الدنيا وما  
فيها..».

حدثتُ زوجي وسط رجفات رعبية.. مسح جبيني،  
أخضّر ماءً وقطّرَ عليه قطرات ماء ورد وزعفران.. أسقاني  
إياه وهو يتلو آية الكرسي.. ونصحتني بالامتناع عن رؤية  
نشرات الأخبار..

في الليلة التالية شاهدته يقترب..

في الليلة ما بعد التالية رأيته يزداد اقتراباً حتى ليكاد



## خريطة المشي بين الدروب المهدورة(\*)

تأمل في مجموعتين لكاتبتين سعوديتين

### عالي سرحان القرشي

الفضاءات المتنقلة من عالم إلى عالم، لينمو بذلك الفعل على جسد الضحية فكراً وسلوكاً، وحواراً مع الأشياء والعوالم حولها. ونجد أننا هنا أمام نصّ جديد يعي مشكلات المرأة من خلال إحداث وجود حيّ متحرك لمسيرتها، وكأنّ الأمر كما يقول الدكتور معجب الزهراني «إنّ عملية إنتاج النصّ هنا لا تعني مجرد إتقان مهارة الكتابة لإعادة قول ما يقوله ويقبله النصّ السائد، نصّ الرجل، وإنما تعني في العمق محاولة إنجاز ذلك النصّ المختلف الجديد، الذي ينبثق من الرغبة في مساهمة شروط تكوينه وتشكله ونشره وتداوله...».

نجد في هذه المجموعة حكاية بعنوان «الهجرة الأخرى»، تبدأ بقولها «كان صباها الفاتن كثيراً على قرية، قليلاً مضيقاً في مدينة. لكنها كانت تجيد ترطيب شعرها الأجدد بدهان كثيف، فيبدو مشدوداً لامعاً يُبرز قسّمات جبينها المتسع الناصع». فنحن هنا أمام شابة ذات جمال أسر تعاني قلقاً من ذلك في القرية والمدينة

تكتسب حساسية غريبة تجاه المحذور. لا اعتقد أنها تلغيه، ولا تهدّد مواطن الإبداع بداخله، بلّ بالعكس قد تطور أدواته الخاصة بحيث توصل جميع ما بداخلها من إبداع أو أفكار. وهذا يعني أنّها تصبح قادرة على كشف خريطة المشي بين الدروب الملقمة<sup>(١)</sup>.

يبتدئ ذلك الوعي من العنوان الذي اختارته الكاتبة لمجموعتها. فقد جاء هذا العنوان حاملاً العلاقة بين المصائر الإنسانية وبين ما تواجهه. ذلك أنّ الإشارة في الحديث النبوي الشريف إلى أن المرأة خلقت من ضلع أعوج، تتضمّن في إحياءاتها الرفق بالمرأة، وأن من رام عدلاً لذلك الضلع كسره. فمثل هؤلاء المؤلفين قد وقعوا في شرك الإرادة التي اغتالت حرية المرأة المتفقة مع طبيعتها فحدث ذلك الانكسار. ثم يتجلى في مشروعية انتقال هذه الشخصيات إلى عالم أميمة الكتابي، حيث يستبطن فعلها الكتابي تلك التحولات التي تمرّ بها الشخصية ويغرسها في

حفلة كتابة المرأة السعودية بالدخول إلى مشكلات المرأة. وتدرّج ذلك من كتابة تواجه هذه المشكلات مباشرة، إلى كتابة تستبطن هذه المواجهة وتعمل على إعادة سرد العلاقة بالخيوط المتشابكة مع الواقع في عالم الكتابة. وفي هذه السانحة سنقف على مجموعتين لكاتبتين يصرخ ذلك الأمر في إبداعهما، محيلاً المواجهة إلى إبداع.

الأولى: مجموعة أميمة الخميس و.. الضلع حين استوى. فهذه الكاتبة تعي أسلوب الخروج من ربة الوقوع في المحذور الكتابي، وتجاوزة للظفر بكتابة تتجاوز المواجهة المباشرة للمشكلات إلى نسج المسيرة الإنسانية. وهي تواجه تلك الأمور، وتتخذ المواقف المناسبة إزاءها، في لغة تعلو على السرد المباشر، وتدلّ إلى حركة الإبداع حين تصهر من اللغة والحدث ما يبني وجوداً متحركاً تصوغه قدرة الإبداع. ويتجلى الوعي بذلك في قول المؤلفة: «... إنّ الكاتبة، بالتجربة وعملية النشر الأسبوعي،

(\*) أميمة الخميس: والضلع حين استوى (الرياض: دار الأرض)؛ وبدرة البشر: نهاية اللعبة (الدار نفسها)

(١) النص الجديد: ج ١ ص ٧٩، جمادى الأولى ١٤١٤هـ.

معاً.. ولكنها لا تياس  
وتعمن في تنصيع ذلك  
الجمال.

## يتعلق الإنسان بمركبه لأنه لا يضمن الاستقرار في غير أرضه!

إلى صياغة  
التعبير والحدث  
للدلالة على

الخللة التي هزّت قيم المجتمع، وطفى فيها الاستهلاك على قيم التزاوج والتعارف والنسب. ومن التعبيرات المثيرة «بطن نجد» الذي يكتنز دلالة التيه في أعماق الصحراء، والتعطش للخصب والولادة.

ولقد نجحت الكاتبة في إيضاح صورة المفارقة والبعد الشعوريّ بينهما. ففي بداية لقائهما يغيب أيّ همّس إنسانيّ، فلا تعبيرات حبّ بينهما، ولا عواطف، وإنما علاقة ألّت إلى ماديّات واستهلاك، تظهر في قولها «وفي الفندق الفخم تحولت تلك الوردة إلى بيضاء».

وفي الرحلة يفترقان وإن كانا معاً: فهي تتمسك بالمركب، وهو يعود على بعيره. وبعد أن يطوي الزمن صباها، ويمتلئ البيت بالأطفال، يحرق زوجها المركب، ليقطع عليها وسيلة العودة، لأنه يريد الزواج بأخرى، ويريدها أن تبقى للعناية بالأطفال، ليخلص إلى الأخرى التي أغرق عليها الأموال؛ وهو ما جعل هذه تهذي بها، وذلك لكي يجدد شبابه كما زعم.

ومن الممكن أن نتساءل ما قيمة الإلحاح على الوسائل القديمة للنقل كالبعير، والمركب الفرعوني، بينما كانت الحضارة الحديثة هي السبب في طي المسافات وإقامة هذه العلاقة المادية بينهما؟

لعل ذلك تجسيدٌ للتشتت الإنساني الذي تصنعه هذه الحضارة، فيكون التعلّق بهذه الوسائل تعبيراً عن عدم الثقة في هذا المظهر الحضاري، أو

صورة سردية في حكاية «الهجرة الأولى» وفي حكاية العنز، وفي حكاية المرأة؛ ويأتي أحياناً في صورة تقريرية كما في قول الكاتبة «ما الذي يحدثه الطمي في خلايا أجسادهم، كيف تنخر تلك المياه النيلية الدافقة المنبتقة من ذراع «رع» العظيم لتصب في ذلك الوادي الذي ينجب الأجنة مشرقة ومتتالية ومخصبة بالبعث؟» فلم ذلك الإلحاح؟

لعله إichاء بضرورة أن يؤول ذلك الخصب إلى قوة حياة أشمل من العلاقة التي انحصر فيها ذلك الخصب داخل الحكاية.

نلاحظ أن المرأة لم تتخل عن قاربها الفرعوني الذي أحرقه زوجها. ولقد رسمت الحكاية في بداية الالتقاء بالرجل النجدي، البعد الشعوريّ بينهما؛ فهو لا يعرف بيتهم إلا بواسطة «يوسف الحلاق» ويعثر في السلم لأنه لم يعتد صعوده أو صعود مشابه له.. ولقد كان التعبير مليئاً بالدلالات الرمزية؛ فيوسف الحلاق يدلّ على الشخصية القابلة للقيام بخدمة أشخاص كثيرين، الأمر الذي يضفي طابع المادية والجشع في هذه الخدمة التي قام بها، وعدم وجود الجذور والروابط بينهما بسبب من حضور الاستعانة لمعرفة دارهم بواسطة قائم بالخدمة. فطلب الزواج الذي غالباً ما يتم بين أسر تعرف بعضها بعضاً، إما بروابط القربى أو السمعة الحسنة، قد آل في النصّ إلى قضاء غرض وتنفيذ خدمة، شأنه شأن خدمة الحلاق. ومن هنا نجد أن النصّ يعتمد في مثل هذا

فما هي علاقة هذا الاستهلال بما يكمن في رواية حكايتها فيما بعد؟ إن هذا الاستهلال اكتناز لحالة المأساة والقلق التي تعاشها وتواجهها بصورة الإرادة المتمثلة في إضفاء ملمح جماليّ تعتز به، تلك الإرادة التي تمتد على ألوان مختلفة داخل الحكاية في مواجهة صورة الضياع من القرية إلى المدينة التي تتدرج في الرحلة. وفي الحكاية هجرة أخرى، فما هي علاقة الهجرة الأولى بها؟

«الهجرة الأولى كانت من قرية نيلية صغيرة مشبعة بالظمي إلى المدينة الكبرى». الهجرة الأولى توازي فعل النيل بالنسبة للمدينة، وهذا يشير إلى الإخصاب ونماء الحياة. والهجرة الثانية إلى نجد ليلتقي وادي النيل بالصحراء، ليلتقي الإخصاب بالقفر، ولكن ذلك كان على حساب الوسيلة التي مثّلتها هذه الفتاة.

وحين نتساءل عن العلاقة بين هذه العبارة التي جاءت بين قوسين في الحكاية وبين هذه الهجرة «العنز المصرية حين انضمت إلى قطيعه أنجبت ثلاثة توائم متوالية» هل هي علاقة الخصب أو الضياع أو النظرة الحيوانية للمرأة؟... فإننا نجد أن النص في إطاره الإبداعي قدر على أن يفصح عن جراءة في كشف هذا الوضع المأساوي تجلّت في الدخول إلى التعبير دون موارد، وذلك بحكم السياق الذي مكّنه من هذه الصراحة الجريئة... إذ إن الحكاية تلحّ على طبيعة الإخصاب لوادي النيل وعلى البعد الأسطوري له، ويأتي ذلك في

رسماً كما قلنا سابقاً لبُعْدِ أراد الاستهلاك أن يجعله ملتئماً، وهيئات أن ينجح في تحقيق ذلك الائتلاف. ذلك الأمر الذي رصدّه النصّ، مبتدئاً من وسائل الإنسان الأولى، والتجائه إليها، إنما هو تجلّ لأعتصام الإنسان بمقومات وجوده الأدبي، أمام مقومات وجوده الحضارية التي أحاطت بإنسانيّته واغتالتها، فهي تتعلّق بمركبها لأنّها لا تضمن الاستقرار في غير أرضها. لكنّ حمل المركب وخزنه في الصحراء يوحيان بمفارقة للطبيعة العملية للاستخدام؛ وهو ما أراد النصّ أن يظهره. فمركب في الصحراء، رمز يوحى بعدم الانسجام، والالتجاء إلى ما لا يمكن أيضاً أن يحقق التوافق؛ إنّه التجاء للتاريخ الإنسانيّ، حين غاب الفعل الحاضر عن تحقيق

النجاح، واستمسك بشيء تراه يعيد إليها أصالتها

وجودها المنتهك، ويعود بها إلى النيل والماء الذي أحبّته وأمدّها بالخصب.

وتومئ رحلته على بعيره، إلى طبيعة لم تعايش الحاضر لتحقّق التواصل معها، ذلك التواصل الذي تمّ منفصلاً من بئر طبيعتهما وعاجزاً عن تحقيق أيّ توافق بينهما؛ فهو قد حدث لزيادة الأولاد. ولقد عبّرت الكاتبة عند ذلك مباشرة حين قالت «وبالرغم من أن نباتات أحواض النهر عندما تُقسر عنوةً على النمو في مفايزات ومناخات مغايرة، سرعان ما تتهرأ وتنطفئ، ولكنها بسقت بحيوية عجيبة محبطة قوانين الطبيعة». ولقد جاء تعبير الكاتبة «الرأس يتبع الرأس»، دلالةً موحيةً بغياب حميمية اللقاء الزوجي،

وضياع تربية الأولاد.

أما أغلب نصوص نهاية اللعبة لبدرية البشر، فبطلتها هي المرأة المسحوقة، التي أقامت النصوص علاقات لعولها جعلت نبضها يئنّ تحت تشابك تلك العلائق وتحولاتها، الأمر الذي لم يجعل ذلك الانسحاق استجابةً لعلائق ميكانيكية بين المجتمع والمكان والمرأة، وإنّما كان تشكّلاً وامتداداً تراكمياً لفعل التحولات التي لا تقف في وجهها إرادة التجاوز، فيؤول ذلك إلى وعي الفنان الذي يستصرخ في فعل الكتابة نبض الإنسان، ويقيم داخل الفنّ القلق الإنسانيّ الذي لا تخدع الفنان عنه لذةً سطحية...

ففي النصّ الأوّل من هذه المجموعة

### نصوص تقتص الوضع الإنساني في زحمة الحدث

وهو «اليوم العالمي لزهرة» نجد العنوان يضع التفكير في النص أمام إشكالية كبرى تمتدّ من عالم زهرة الصغير إلى الوضع العالمي بأسره. فكما يشير ذلك إلى التندر بوضع زهرة، فإنّه يشير إلى التندر بالأيام العالمية التي يحتفل بها العالم، ويجعل ذلك اغتيالاً للنبض الإنساني، ابتداءً من اليوم العالمي لحقوق الإنسان، ومروراً باليوم العالمي للمرأة، وانتهاءً باليوم العالمي للطفل... وكأنّ العنوان يذكّرنا بما آلت إليه هذه الأيام من شعارات وخطب. أقول نجح العنوان في هذه الإشارة، وحقّق ارتباطاً بين النصّ وبينه، وهو ارتباط يجعل القضية أعقدّ من أن تكون بسبب وضع اجتماعي خاص، إذ حملت في

تشابكها العلائق التي حرّكت قيم المجتمع ووضعت أجياله في قلق بين الاستجابة للحاضر والخوف من اغتيال تلك الاستجابة لأعراف الماضي وتقاليده.

ولقد جسّد النصّ همّ الاستيقاظ ومسؤوليات المرأة عن ذلك في فعل ينبي عن تشتّت إنسانيّ يبدأ بالشتات اليومي لهذه الأسرة المكوّنة من الأم والأب وطفلين في سنّ الدراسة، وآخر صغير. ذلك أن الأب يأخذ الطفلين إلى المدرسة، وتمضي زهرة بالصغير إلى بيت جدّه وجدته ثم تمضي إلى عملها مع زميلاتها في السيارة التي يشتركن في استئجارها. وحين تدلف بالطفل الصغير إلى الشيخ العجوز تسمع من زوجه العجوز قولها «هؤلاء نسوة آخر زمن يتركن بيوتهنّ، ويضعن

رؤوسهنّ برؤوس الرجال»..

هنا تشفّ التحولات

الاجتماعية عن قدرة تواصل

الفهم الإنسانيّ لها، الأمر الذي يجعل الفجوة كبيرة، ويجعل الفعل ونقده رمحين متواجهين.

ثم يأتي السياق ليظهر اغتيال السائق لحريّتها في كشف وجهها، حين تحدّق عيناه في صورتها بلا انكسار، فيكون الهروب من ذلك مدخلاً لها في حالة من الهمّ والوجع لتصفّي إلى زميلتها «مريم» وهي تشكو لها زوجها الذي يسطو على راتبها فتبادلها الهمّ والوجع ثم يكون سياق الحديث عن العمل بعد ذلك سياقاً مليئاً بالصجر والرغبة في التنفيس... وتكون العودة ومواجهة الزوج والصغار ومسؤوليات البيت، وينتهي المساء بابتعاد عاطفيّ بين الزوجين.

# أشياء

## رجاء عالم

ببدر البدر من على شجرتها، تماماً كما نجحت نهاية الحصان العاشق في جرننا لهبوط ساحة تلك النهاية.. فتلك الحكاية بنهايتها تلك تشكّل طعماً لا بد وأن يوقع الكثيرين، فيدخلها كل منهم بنهاية من نهايات كثيرة نجحت البداية في تفجيرها بدواخلنا.. وليلة انتهت من تلاوتها شعرت بي أرقب طلعة سهيل في شماله، أو بالأصح شعرت به يتبعني لما وراء اللوزة الكبيرة بصحن دارنا كمن يريد تسريب نهاية تليق بحسنائه.. نعم إن نجم سهيل الذي ظل يهيمن على الحكاية ويشدّ إيقاعاتها بخيوطه العلوية قد توارى قطعاً عند المشهد الأخير، أو لعله مشهد مُختلق ألحق بالحكاية بينما الشمالي مسحور بدومة حسناء في دائرة نوره.

توقفت طويلاً أمام وجوم حسناء وحزننا في المشهد الأخير، وهو وجوم شاركت فيه حتى صخور الوعر والسدرة الكبيرة بقلب السهل، وجوم ما هو إلا احتجاج موجّه للعنف المشتعلة عليه تلك اللحظات من على السدرة.. لا لكون المعشوقة غير كفيلة بالعنف أو غير متمرسّة ومتألّفة معه، فغالباً ما جاءت الأساطير مسلوكة لشيء من العنف، كما هبوط بدور من فوق الشجرة لترشد العجوز لطرف

(١)

في ليالي بساتين الطائف كانت الأشجار تنام على أكتافنا وسواقي المياه بعد أن تهددها الجنادب، وجدتي ظلت أسيرة لسكينة الليل والسهر، لذا فلقد استبسلت في حرب نعاسنا حول فتيل الفانوس بحكاياها. حكّت أن: «ابن السلطان طال بحثه عن بدر البدر، وذات يوم دخل واحة مسحورة، وجاء بحصانه ليشرّب من عينها فلمحها في الماء، فتاة كالبدن، ووقع في عشقها، وحين استعطفها لتهبط إليه تمتعت.. فلجأ لعجوز معروفة بالحيلة، فوعدت بتسليمه ساكنة الشجرة الجميلة.. ثم جاءت العجوز بأطفال يبكون من الجوع، وجاءت بخروف بحجة ذبحه لإطعامهم، وتمركزت تحت الشجرة وجردت سكينة الحادة، وبدأت تذبح الخروف بطرف السكين البارد، وعنق الخروف لا تنقطع.. تذبح وبدر البدر ترشدها عبثاً لاستعمال الطرف الحاد، والعجوز تتظاهر بالغيباء وتواصل الذبح بالطرف البارد.. حتى اضطرت بالنهاية بدر البدر للنزول من على غصنها العالي لمساعدة العجوز على الذبح، فوقعت في يد ابن السلطان ثم في عشقه...»

نجحت عجوز جدتي في النزول

وفي نص «الحذاء» نجد الكاتبة تلتقط معاناة الحصول على ضرورات الحياة لفتاتين حمئتهما الظروف أكثر مما تحتمل مثيلتهما، ووضعتهما في مواجهة الحصول على الكساء والمشاركة في إعاشة أسرتهما، بينما مثيلتهما كما يبدو من غائب النص وحاضره يُعَمَّن بالذلال والملابس الجديدة إلى الحدّ الذي جعل إحدى المعلمّات تفتح كُرّاسَ الطالبة «سعيدة» لتكتب فيه لوالدها «إذا لم تغير ابنتك حذاءها فلا تات للمدرسة غداً»!

ويلتقط النصّ لهاتين الطالبتين إصرارهما على الشعور ببهجة الحياة ويجعل ذلك سياقاً عاماً في أسرتهما، إذ ينفق والد «سعيدة» ما جمّعه من بضاعة الخردة في يوم واحد، ليسعد زوجه ويبهج ابنته بالحذاء الجديد، وتشعر الطالبة «جمعة» بالسعادة بأحلامها الجميلة.. لكن النصّ لا يلبث أن يجسّد اغتيال هذه اللحظات الجميلة حين تنطلق الفتاتان إلى السوق لابتياح الحاجيات الصغيرة كالجوارب واللبان، فتتجهنّ أمامها البلية فتكون الخسارة قاصرة على الحذاء الذي سعدت به ذلك اليوم.

ولعلّ النصّ يشير إلى فداحة التعلّق بالحلّ الذي يمسّ ظواهر الأمور، إذ كان عدم الدخول إلى عمق المشكلة سبباً في ارتكاسها وبروز نُذر الشرّ قبل اكتمال الفرح.

وإذا كانت غالب نصوص بدرية البشر، تتسم بخلق واقع لا يختلف عن تصوّر الممكن، فإنّ ما يحسب لفنّ هذه النصوص هو قدرتها على اقتناص الوضع الإنساني في زحمة الحدث.

السكين الحاد ليتم الذبح.. إذا فحكاية مثل حصان أخوي خضير حريّة بعنف أشدّ وأكثر أصالة، وسيلته ليست مصنوعة كمقص ولا خارجة عن ذات المعشوقة، وزمنه ليس خاطفاً لا تلبث فيه الضحية حتى تسقط جثة هامة.. إن حسناء أهل لعنف تقترفه يداها.

وبهاؤها المستحضر كقوة مفجرة للنص، عنف يدوم زمناً يشفي غليلها وغليل السائر في حكايتها، لماذا؟ لأن الرعب الذي هيمن على الحكاية وساق حسناء وجاريتها وفي إثرهما العاشق المجنون، ما هو إلا رعب الموشك على المثل في حضرة عشق طاغ في عالم مطلق (حيث الصخر يتزاور بالظباء والنمور بالبشر وحيث النسل خليط كوني).. عالم من جنس الخيارات التي تمت في الحكاية: حصان يرتقي لمرتبة العشق البشري المجنون، وفتاة ترتقي لمرتبة تحريض أقدارها بصعقة جمالها ثم بإحداثها للثقب في السقف للنفاذ للحصان وتفجير الجان الكامن في الموقف، ثم في رحلة الفرار ومسابقة الزمن ولهاثنا وراءها، الرحلة التي تبعاً لنصيحة الجارية اتّخذت المسارب الصاعدة للأعالي، حين أشارت على سيّدتها باجتناّب دروب السهل وسلوك المرتفعات الوعرة والمحفوفة بالنهايات وبدروب سهيل العلوية. وأخيراً خيار اللجوء للسدرة تلك الشجرة المحاطة بالنفس الأسطوري والقدسية.. وفوق كل ذلك ضلوع سهيل في فرار الجارية وسيّدتها وقيادته الضمني للعاشق ليلحق بهما.. عند هذا الحدّ من

الخيارات ظلت الحكاية تنهينا بأحلام رومانتيكية حدّ الشر، حتى توسّطت بنا عصوراً مغرقة في القدم حيث الترحيبات السحرية والمخلوقات الناشئة والتي للأرواح وللشياطين والعشق الأسود وفرسانه اليد العليا عليها.. نجح سهيل في حصارنا داخل ذلك العالم، لذا فحين جرّ العاشق فانتهم بمقص، هتفنا محتجين بأن هذه اقرب للنهايات الكرتونية، وهي نهاية شديدة الانتماء لروح العصر الحاضر والتحديث. هذه الروح العصرية التي غادرتنا بمجرد دخولنا الحكاية.

إن أكثر الشخصيات تمثلاً للعنف والغربة والسحر في الحكاية هو بلا شك خضير، فمنه انبثق فعل لا يقل فتنة عن فعل العشق المتصدّر للقص، هذا الأخ يقلت أخته لتيه مطلق، ومن ثم أقلت وراءها الحصان مصهداً لنزال ونهاية مطلقة.. فما الذي حال بين حسناء والاستجابة حتى الرمح الأخير لهذا النوع من الانفلات؟

ما الذي جعلها تقف على باب المجهول مغمدة كل فتكها لترتدّ راجعة بعد قتلها الحصان على اعتابه وبمقص؟! تراجمت عن الفناء في المنازلة بهذا العشق المرعب.. وهنا يختلج حتى سهيل بكرتونية النهاية المقررة، وفي محاولته لاقتراح البدائل يخذلنا بعض الشيء، وقد اتّجهت جميع تلك النهايات لتشير إلى قتل العاشق منفرداً. ولا نهاية جرّوت فاخترقت عتبة ذاك العشق لتقدح طرفيه، ولا نهاية تركتنا مع حسناء نسترق ولو لمحة من ذاك العالم المزلزل

واللاممكن! للمحة جعلت حسناء تطوح بضفيريها فتلجمه وتنطلق على صهوته غارسة كعبيها في خاصرته حتى انشقّ جسدها شطرين من منتصفه، مطبقة عليه حتى الموت. فالموت الذي لا يحدث نتيجة للامسة العاشق للمعشوق ليس بالعنف اللائق بحكاية حصان أخوي خضير.

ولم أكن لأجرؤ على تخيل نهاية، لكنني توقفت في تلاوتي الثالثة للعاشق. وانسقت لأصوات أجدها في الحجرة حولي. كان هناك من يبذل مفردات الصفحة لتقول إن حسناء تنهدت فجر اليوم الرابع واستوت في فراشها من تراب، لتجد أن كل ما رأيناه من قتل الحصان بالمقص ما هو إلا كابوس من هبات سهيل، أفاقت منه وما زال دمه يشخب في حلقها، استوت جالسة وقد عرفت أن الكابوس رسالة، أوضحت لها الدرب الذي لن تسلكه قطّ على صهوة الحصان: درب الغدر به. ولحت الجارية تبدّل سيّدتها في رجفة يديها، رجفة من يوشك أن يهوي للدرك الأسفل من الحمى. لذا فلقد بادرت بتسلّق السدرة حين بلغت حوافر الحصان تلك الأرض صويهما، ومن غبار وصوله أفاقت السدرة على حسناء تهبطها بينما جاريتها تولول، تريد ردّها.. وحسناً تهوي بخفة، وحين لمست قدمها الأرض شلّ الحصان منتصباً، كان أنفه قد ارتطم برائحته على بعد ذراع منه.. ثم غادرت الحركة الموجودات وغدونا عاجزين مع الجارية عن ملاحقة ما تمّ بعدها..

بعد ليلة بدت كدهر خرجت الجارية من الجبل عجوزاً شمطاء وحكت للناس كيف قفزت سيّدتها حسناء من على غصن السدرة وامتطت ظهر عاشقها، الذي للامستها لظهره قفز قفزة عميقة لقلب الوادي، واستمرّ يركض بها أياماً وليالي لا يغمض لهما جفن ولا يقفان للتزوّد بزاد، يلوحان للمسافرين كتلة لا يميّز فيها الفرس من الفارس، كتلة ترحل حتى تبدّدت في الأبصار.

وبعد أيام خرجت شمطاء أخرى وأعلنت أنها جارية حصان اخوي خضير، ووصفت لحلقة السمار تلك الليلة التي قضتها مع سيّدتها في التخطيط لوصول العاشق: توقّعتنا وصوله في اليوم الرابع في منتصف نهاره. وبينما حسناء نائمة في حراستي، وسهيل غارق في غزواته تحت جفنيها، حدث ما لم نتوقّعه.

ذلك أن الحصان وحين بلغته طلائع معشوقته، قطع ما يفصله عنها من أميال في لمحة، حتى أنّني لم أع حضوره أمامي. شلكت بينما حطّ عليها واستمرّ يطحنها بحوافره، حتى خالط جسده أشلاءها ونزّت عروقه بدمها، عندها ثبت به لوعة، انتفض ثم برك على بقعتها ليموت.

وفي اليوم السابع خرجت جارية من تراب الوادي، وحكت كيف لجأت وسيّدتها للسدرة، وما هي إلا لمحة حتى هيمن الحصان على المكان، فكان يلفّ ويدور بالسدرة فاتحاً شدقيّه، رافعاً يديه إلى الأعلى... واستمرّ يطوف بعينه تقدح لحسنا، ولراقبته أصيبت الجارية بالدوار فهوت للأرض

وانطمرت تحت حوافره، (حي حي) يطوف ودائرة طوافه تضيق حتى دخلت جذع السدرة، يطوف حتى استحال مع السدرة وحسنا لضفيرة ملتحمة واستمرّت الضفيرة تنطوي على نفسها حتى لفظت أنفاسها وتبدّدت.

\*\*\*

كل ما سبق نهايات خاطفة لرواية تملك أن تمتد لألف ليلة وليلة، وتغرّيني بملاحقتها على مهل، نعم سنعود للتشبّث بلحظة صعود حسناء للسدرة.. ومن هناك يمكننا العودة بسياق الحكاية لأعتاب ذاك العالم الممنوع، والذي خشي حتى سهيل ولوجه.. من السدرة بوسع أي عابر سبيل استلام الزمام لقيادة الحكاية لأشدّ مساريه حلقة وشيطانية، مسارب تليق ببداياتها...

(٢)

«جرت العادة في بابل على أن تُنصّب المرأة كاهنة عظمى في المعابد الخاصة بالرموز الذكور، أما إذا كان المعبد يخصّ رمزاً من الإناث فكاهنة الأعظم لا بد وأن يكون رجلاً. وقد اعتبرت الكاهنة العظمى قرينة للرمز فخرّم عليها الاقتران بال مخلوقات. إلا أن شريعة حمورابي من ملوك الدولة البابلية الأولى سمحت للكاهنة العظمى بالاقتران بشرط عدم الانجاب، أي بعد أن تصل سن اليأس...».

ما علاقة كل ذلك بحكاية الحصان العاشق؟ الإجابة في الحكاية ذاتها. والآن لنرجع للصبيّة الحسنا على مطالع الفجر، تسير في قفر لا تؤنسها

نار ولا بشر، أفاقت لتوّها من نجوى سهيل، وما هي تتبع باطن أقدام جارياتها الثيب على التراب، تصل إلى غار تحرس بابه جنة الجارية، بأثار نابي السعلاة على عنقها، تقف الجنة في حراسة خرافة السعلاة مولاتها الجديدة. وحسنا وحدها، ولا يفصلها عن الخرافة بتوحّشها الطاعي إلا ظلمة رقيقة. وتهب بوجوهنا غفوة السعلاة التي تنشّ بذنبها بين الحين والحين وتتجشأ دماء الجارية. هنا يتدخّل سهيل كما تدخّل تحت السدرة ليفصل كاهنة معبده العظمى عن مقارنة رمز مهيمن سواء، يدفعها بكل حذق للتّنصّل من رمز المعبود الجديد وبأداة خارجة عنها بالدخان والنار، حيث لا تمدّ شفيتها للتمنطق بنابي السعلاة، تماماً كما لم تمدّ يدها لانتزاع حماطة الحصان لتلوكها وتكمل سيرها من عند السدرة، الحصان الذي مثّل في فترة من القص الروح الحيواني بكل عنفوانه وخرقه!.

إن تورّط حسناء ومقاربتها لجنة الجارية يظان أكثر حميمية ودواماً من تورطها مع جنة العاشق والسعلاة وأكثر عنفاً... فهل تعمّد سهيل ذاك الفصل بين حسنا وسواء من الرموز الخارقة؟ أتخيله في مشرفه العالي، يرسل لكاهنته الفاتنة بالأعبيّة لتنازلها، بينما هو يرقب، ويتسلّى بانتصاراتها: يضعها في مواجهة مع الحصان مرّة ومع السعلاة ثانية، ودائماً مع الخلاء وهذه الرحلة نحو المجهول والذي قد لا يقود إلا إليه هو وحده: سهيل.. تلك هي القضية: سهيل وتملكه لرمزه، ينثر

على دريها المحطات التي تخلص فيها إليه، يقربها حيناً من أولئك الذين لا يشكّلون خطراً على ملكيته، أولئك الذين تتقنّ حساناً بجلودهم لتظلّ تحتها الكائن الأكثر إغواء... بينما يهبط من عليائه ليحارب بالبعد كائنات كالحصان والسعلاة ولا نعلم من سيجيء بعد، لأنّها كائنات لا ترضى بغير إرسال نابها لمُحّ الورد تاركة التويجات لهوام الصحراء... نعم سهيل يهبط للمعركة بدفع أشرعة كاهنته لتعبر الكائنات الخارقة بعنف خاطف يخلعهم من النصّ إلى الأبد. وإنه بذلك ليحرّض القارئ المتورّط مثلي لبعث تلك الزوائد الملقاة لمنازلته بها من جديد.

كل تلك النوايا تبدّدت في السطرين الأخيرين أمام المغارة. وجدّنتي أنسلخ عن القضية برمّتها على إيقاع شحذ حساناً لمقصّها ثم سلخها لجلد الجارية وبعناية فائقة، ومن ثم لبسها لتبدو كائناً يثير الشفقة لا الإغواء والإغراء... في وقفة كهذه لا شيء يضاهي سهيل فتنة، فتنة حدّ الخوف. وكلّما أمعنتُ في تقمّص الموقف هرّنتني رائحة السلخ المخلوطة بعبق شواء السعلاة ودخانها الخرافي. هنا وقفة تنقل القارئ من إشباع عميق لنوازع العنف فيه لهوة من الجوع للمزيد من ذات الداء. ثم ينتاب القارئ توقُّ لتملك قدرة الاختزال هذا الذي تمّ في الفعل البسيط من مجرد ارتداء حساناً لجلد الجارية! ترى أين تنام مفاتيح مثل تلك الأفعال القادرة؟ في السرّ الذي ارتشفه ناب السعلاة مثلاً، أم في صدارة عجوز تتخذ عفاريت فطرتها

تحت شجرة النار لتأسرنا للأرض، نحن البذور الطيارة؟ كل ذلك التشاؤم الآن لا يهمّ، فها نحن نتواطأ مع سهيل في اختياراته الرامية لتملك كاهنته العظمى. تقاطعني قرينتي:

- «لا تنسَي... الحصان هو الذي عشقها، أما هي فظلت بعينها دوماً منصبة للداخل، ومن قدحها لتلك الدواخل تولّد الشر الذي سطعت في نوره الكائنات والرحلة حولها بل وحتى خضير أنير بناها بكل ما أتاه من إعجاز... نعم هي كائنات مخلوقة لمذبح تلك النار المهيمنة.»

شعرتُ بما لا يدع مجالاً للشك أن قرينتي قد أكملت تقمّصها لحساناً الأنثى، أو أن حساناً قد تقمّصتها ضمن من تقمّصت! أقول لقد ابتهجنا في المسافة ما بين السدرة والمغارة، لذا فسُقط الحصان كزائدة وتلحق به السعلاة لتُخلف خلفنا خطاً طويلاً من مقابر الرموز المُنافسة. ولنتبع حساناً في تحرّرها من العاشق الذي كان يهدّد باختلالها، إذ بياصّد الذكر المتحكّم تتفتّح حواس الأنثى لقراءة إشارات هذا العالم والاتصال بعوالمه المضمرّة، فتفكّ حساناً طلاس عصير النباتات على جسدها، ثم ترتقي لتختزل الكلّ في واحدتها: «الجارية، السعلاة، روح الحصان المسكونة بالجنان، وروح الرحلة الفاتكة بهوامها ومفاجآتها وكمائناتها وعطاياها» فتستحيل بذلك للمحارب المؤهل لخوض ما يُقذف في طريقه من التحديات، وقبل كل شيء تحدّي هذا النصّ المُغرق في امتناعه وبساطته،

والذي يتبسّط حتى مع الموت. وهي بساطة ومنعة تُذكران بجزيرة ببحر الصين وصفها القزويني فقال: هي جزيرة تسكنها نساء ولا رجل معهن أصلاً، وأنهن يلقحن من الريح ويلدن النساء مثلهن، وقيل: إنهن يلقحن من ثمرة شجرة عندهن يأكلن منها فيلقحن ويلدن نساء، وحكى بعض التجّار أن الريح ألقته إلى هذه الجزيرة قال: فرأيت نساء لا رجال معهن، ورأيت الذهب في هذه الجزيرة مثل التراب، ورأيت من الذهب قضباناً كالخيزران... فهممن بقتلي فحمتني امرأة منهم وحملتني على لوح وسيّبتني في البحر... وحين بعث صاحب الصين بمن يتحقّق من خبرها أبحروا ثلاث سنين وما وقعوا بها فرجعوا...

وبيضة هذه الجزيرة قد تكون فقسّت في رأس عجوز أو صدر رجل مسكون بالمرأة، لكنها في كل الأحوال تفضح وعياً باطنياً أو حلمياً بالكون على صورة فلك قلبه أنثى بين السمكة البشر والملاك، أنثى بالغة الخصوبة حتى لتطرح الذهب في البراري كالتراب، وتميد بالغنى على الرؤوس كالخيزران، وهو عالم نقيض للعالم الذي خرج من ضلع شهريار لئتمسك بلجامه أنثى، وتجمع به للججّ من الرؤى، لججّ تتكاثر من وجودها بحضرة الآخر شهريار واضطرابها لسلبه، بينما جزيرة القزويني تجيء كمحطٍ للأنثى الخلية التي تتوالد بالانقسام مستغنية عمّا سواها، وهو أشرس أنواع التوالد والدوام!

إذاً فسهيل هنا يلقط الجزيرة بمنقاره ويرفعها من منامتها بقاع



محيط الصين، ويُطلق لخصوبة أنثاه العنان، فتصول وتجول على سهوات الكائنات حتى الخرافية منها، كل ذلك بينما هو على عرش البلور ماسكٌ جزيرتها بمنقاره، يرفعها ويخفضها لظلمات المحيط متى شاء مُلمحاً لكونها تتكاثر وتتوحش من إطلالته عليها، ولجُرد وجوده على عرش البلور يُصعدها إليه بعد كل جولة تجولها، ذاك إعلان للسطوة لا غير. فالنصُّ يتجدد ليتكرس لتقصي الذبذبة المترددة بين سهيل وحسنا / جسده النوري وجسدها من ظلمات شريرة / الصمت والكلام... وهو إيقاع يقتضي مساحة إضافية لمقاربتة.

(٣)

لا نكاد نفيق من لذعة العنف حتى يناوشنا نصُّ الحصان بإيقاعات الصمت والكلام. فالحسنا في فراها من تلك القوى الحيوانية كما يذكر الشمالي تذكرت الجنى الذي احتلَّ جسد الحصان ولن تنفع معه أي حكاية شهرزادية، لذا فقد تعلقت بسهيل كمن يغرق في منعته، وجرى بينهما حوار كتوم ابتلع الحسنا في غياهبه، الأمر الذي جعل الجارية تشعر بالخطر (تذكرت أنه كان ينبغي عليها ألا تدع الصمت يهيمن عليهما، فالصمت في مثل هذا المكان وفي مثل هذا الوقت وفي مثل هذا السياق تحديداً هو المرتع الأخضر لأخطر الهواجس والوساوس... ثم إن الكلام في أي موضوع كان هو أنجع دواء لمن يوشك أن يقع فريسة لمخاوفه الحقيقية أو الوهمية...) أو لقدراته الخارقة والتي قطعاً ترعب جارية تقوم حياتها على هذه الرفقة البشرية... لذا مضت

الجارية تتحدث وتحدث وتعلي أسوار الثرثرة حول حسنا تحصنها من الصمت قبل أن تحصنها من الحصان العاشق.

ثم كان لا بد للنص من دخول المرحلة الأحلك التي تقتضيها طبيعته السحرية، حين ستُنصب حسنا كأصل تنبثق منه الحديثة وادمها بل وسهيل المهيمن على المشهد. وتنعكس بذلك الصورة فلا يعود هو مُخرجها من ضلعه وإنما هي المخرجة من دورة توحيدها، الأمر الذي يقتضي تغيير عتادها للرحلة أمامها، وسهيل لا يقاوم.. بالسلاح الجديد في حوار العلي الأول مع حسنا حيث يعلن أنه الغني عن التسميات والسابق عليها بملايين السنين، لذا نجده يقود حسنا عبر بوابة لا بد من ولوجها لمن يرغب في النفاذ لحرم الصمت الخلاق، يُدخلها من بوابات الحس حين كان يرعاها في تحسّسها لقطر النباتات والكلاب والبشر، مهتدية بالشفرة التي تعلق بجلدها، وما في ذلك من خروج عن قيود اللغة البشرية والفتها ومسارها الجاهزة. ويتوج كل ذلك باندفاع الجارية وراء رائحة بشرية قوية، لتبتلعها تلك الشفرة بما تمثله من احتمالات الحوار البشري. تنحيا السعلاة لتترك حسنا تلج نفق الوحدة برفقة كل إشارات الكون حولها. إشارات تقودها لفتاح الدخول والخروج في أجساد مختلفة وأعمار تتراوح بين الصبا والكهولة بين قمة البهاء وقاع البشاعة... إذا انتفت الحاجة للجارية والتي مثلت في فترة الحاجز الأخير بين حسنا وتنين الصمت. ويسقطه صارت لرمي نار

شذقيه والتي صهرتها وصكّتها في مخلوقات شتى...

نار التنين تذكرني بغتة بفرن بعيد في الطفولة، فرن بصحن دار يتعرّش عليها نبات الجهنمية والياسمين، وكنا نسلك إليها مع جدتي حي الشهداء بالطائف، الحي الذي تطوف به الأرواح القديمة وتجعل من دُوره جنات صغيرة... لتلك الدار التي تراودني سيّدة حفّتها بطقوس الصمت الخلّاقة، (سلطنة أي).

سلطنة أي ما علاقتها بالنص؟ ربّما لأنها تظل الرمز الذي خرج من ذاك الصمت كائناتاً عجيبة لا يقبل الترمذ، لا أعرف لِمَ أرغب في تكرار حكايتهم لوفاة زوجها، قالوا: ظلّت تسقيه مرق العجين وتنتظر أن تياس من رفقتها، وبدأت بأن صفّدت الحجر المسجى فيها دون الأصوات البشرية، فإذا دخلت لتمريضه ولجت في الصمت حابسة كل عزائم روحها لإخراجه من رقدته، تحبس لدرجة قشّرت وجنتها على شكل بتلات تتساقط لفرشه دون انقطاع، وظلّت تمسحه بالعافية، لشهور قاوم مرضه الخبيث والذي لا يميل، لكنه تمهل حتى انغلق جسده دفعة واحدة، سُدّت مسارب مياهه حتى ركد وقتله... يومها كانت سلطنة أي صبية ناصعة وسط حارة من القبائل الحالكة وكانت تتمحور في فلك ثلاثة من الصغار يدبّون في صحن الدار تسكنهم طلاتها القوية للفرن، كان عليها أن تستمر في إرضاعهم من ذاك اللهب ولا مكان لرجل في صحنها. ولقد ركبها خوف من الجيرة، ووقع في روعها أنهم لا محالة سيأخذونها سبية لو شاع خبر ترمكها، هي المرأة القادمة

من بساتين الأزيك الطرية، وما من قريب فتلجأ لقربته. لذا كان عليها الانفراد بجثة زوجها: أطلَّ عليها صغارها وهي تغسله، بحزم ووجهها لا يكفُّ يتفصد ويخالط ورده ماء الغسل حتى تعطر جسد الميت وفاح برضاه حولها... غسلته بذات الحجرة التي شهدت ولادتها الثلاث في صمت كامل لم تشبه صيحة ألم واحدة، ثم رشّت بماء الغسل الجدران والزوايا لتشيع عناكب الزوج في المكان وتؤنس وحدتها القادمة. ثم كفنته في ثوب عرسها القطني فبدأ ميتاً بين الذكر والأنثى. ثم استعانت بمجرفة النار لشق حفرة بيضاوية بالصحن وأرقدته تماماً بين قدمي فرنها، وبعدها لم تفارق ذلك الزير المتقد...

ترملها كان بداية، حيث أغرمت بكسوة الأجساد، فكانت تقضي مطالع الليالي في صبغ أقمشة غريبة الرائحة، وكانت تغترف صبغاتها من نباتات غرستها في دانةٍ تهرُّ وتتمسح بجدران الصحن الأربعة، البذور استخلصتها من حزام قديم كان أبوها قد لقحه على خاصرتها بخلاصة بساتين الأزيك.. صعود القمر.. لل.. بينما مهابطه للمخاض فتراها تولد من مصبوغاتها ثياباً طريفة لرجال صغار وفتيات مرححات، ثياب عامرة بزهور على الخواصر وخيالات على الصدور، فإذا استقرت الخيالات بعثتها لجذتي التي تسير صبيانها في الحواري يبيعون الرؤى، كل ليلة توغل في الصمت أبعد وتعود بحصيلة أوفر من الثياب المسكونة بالرؤى وبالزبائن، إذ مهما بلغت غزارة المحصول تجده ينفد في

يومه دون إبطاء، الأمر الذي وقّر لثلاثتها عيشة طيبة.

وهكذا، من حارة الشهداء ومن حجر سلطنة أي بدأ فضولي يحوم حول الصمت وقدراته الخارقة، ومن هنا أولى محاولاتي لترجمة ذاك الكتمان بالثرثرة، ولا أظنّها تنتهي، رغم ما في الصمت من تضخيم لتلك التخوم.

(سلطنة أي) عرفوها بالفرس الشرقية، جسدها مشدود كوتر، ضامرة إلا وجنتيها، والوجنة شاسعة يغيب من يضرب فيها ولا يبلغ نهاية تلك النصاعة المخلوطة بعصير الورد القاني، صغاراً كنّا نختلس القبلات لذاك الوجه لنلحق قطرة من ذاك الورد المتفصد على أرنبه أنفها.. وتظلّ شفاهنا تفوح به، هي المرأة التي صبغت وجوه أولادها الثلاثة بدمغة من زهور الأزيك فتفجّروا بالصحة... (سلطنة أي) هذه يتعذّر أن تراها بعيداً عن النار، فصحن الدار يتصدّرها فرنٌ ضخم تنحني فيه لخاصرتها وتختّم معجّاناتها لجدار بطنه المتقدمة... بالمنديل الأبيض يلفّ صفائرها لا تكفّ تطلّع على أقراص الخبز التي تُسكر بقضمة وتُشبع، وتتعبّ الجارات من خصوصيتها ونكهتها التي لا يفلح قط في تقليدها! ما لم تعلمه الجارات أن طقوس العجن كانت تتمّ على خشبة الصمت، إذ ترفض سلطنة أي الاستجابة لأي كان يُحدثها ما دامت عروق العجين تطلق وتجري بين يديها... ندور حولهما وهي وجدتي تجلسان بسكينة وبينهما الفطائر تتجسّد وتتغنّج وتتباريان في الصمت

وشحذ أرواح الدقيق (الكلام يُصرّف طاقة الروح، والعجين يستمدّ روحه من أرواحنا وحين نفرغ نُجهضه...) كلمات كثيرة يقلنها في تفسير الصمت تنتهي لهذا المعنى الذي أحاول تلخيصه... فإذا اضطرتهما شقاواتنا للصرخ رجعن تائبات بُرسل من الحوقلة والاستعاذات لطرد احتمالات سقط العجائن... وكثيراً ما اكتفين بالتلويح لنا مهدّات بينما نتقافز بين شوك نبات الجهنمي، ونفرّ بوجوهنا نتمرّى بصفحة نار الفرن الذي يقف متأهباً بانتظار وجهها وكفّها المحرشف بالعجين... لنار الفرن هيجان يعنف في ليالي الصمت حول الشتاء وصباحاته، وسلطنة أي عندها تبلغ بها الخصوبة حد الخبز مرتين يوميّاً، عكس قلق الصيف والذي يدفعها للتقاعس فلا توقد الفرن إلا لمرةً يوميّاً، لكنّها أبدأ لن تكفّ عن مباشرة الفرن لكانما تقدح خطبها من وقد ذاك الزير...

قديماً كنا نسخر من ذاك الصمت ونتفنّن في إخراج المراتين منه بأصناف الحركات الخطرة، صمت تخرج منه الأشياء كاملة التدوير وجهنمية النكهة. الآن جذتي تتهم كل المذاقات بالتميع وتكرّر أن تلك يرقّات الثرثرة تغزوننا: (الكلام: أقل ما يُقال بحقه أنه فقاعات صابون تُفجّر مراراتها في خبزكم...) توخّنا بالكثير من الخطورة والتي بدأت أفهمها متأخرة جداً ربّما...

جدة

**الفهرس العام للسنة ٤٣**  
**من مجلة الآداب - (١٩٩٥)**  
**I - فهرس الكتاب**

الاسم	العدد	الصفحة	الاسم	العدد	الصفحة
أ					
الآداب	٤ - ٣	٥٣	البستاني بشري	٨ - ٧	١٢
أبو رية، يوسف	٨ - ٧	٦٦	بشارة، نضال	٨ - ٧	١٦
أبو خالد، فوزية	١٢	٧١	البشر، بدرية	١٢	٧٤
أبو سعدة، فريد	٦ - ٥	٦٠	بغدادى، شوقي	٤ - ٣	١٢٢
الأخضر، التابعي	٦ - ٥	٦٧	بلداوي، أحمد	٢ - ١	١٠٧
إدريس سماح	٤ - ٣	٢	بلعيد، محمود	٦ - ٥	٦٥
	٦ - ٥	٢	بنطلحة، محمد	٢ - ١	١٣٢
	٨ - ٧	٥٠/٢	بن عزّة، عامر	٤ - ٣	١٤
إدريس سهيل	٤ - ٣	٣	بوجبيري، محمد	١١ - ١٠ - ٩	١٠٢
	٦ - ٥	١٠٥/٥	بوزفور، أحمد	٢ - ١	١٦٨
	٨ - ٧	٤	بوسريف، صلاح	٢ - ١	١٢٨
	١١ - ١٠ - ٩	■	بو عزّة، محمد	٦ - ٥	١٠٠
أدونيس	٦ - ٥	١٠٩/٤	بُو مسهولي، عبد العزيز	١١ - ١٠ - ٩	٤٧
الاشعري، محمد	٢ - ١	٣	ت		
الاشقر، صالح	١٢	١٤	التازي، محمد عزّ الدين	٢ - ١	١٧٣
أشقر، عثمان	٢ - ١	١٧٥	التعزّي، عبد الله	١٢	٧٧
الأعرجي، نازك	٦ - ٥	٤٩	توفيق، بدر	٨ - ٧	٣٩
	١١ - ١٠ - ٩	٨	التومي، الناصر	٦ - ٥	٧٠
الألمعي، محمد زايد	١٢	٥١	ث		
اليندي، ايزابيل	٦ - ٥	٥٧	الثبّيتي، محمد	١٢	٨
الامراني، حسن	٨ - ٧	٣٥	ج		
ب					
البازعي سعد	١٢	٢٨	جبر، مهدي	٨ - ٧	٧٤
بافقيه، حسين	١٢	٦٣	جبرا، ابراهيم جبرا	٤ - ٣	٩٨
باقا، لطيفة	٢ - ١	٥٩	الجراري، البشير	٨ - ٧	٥٩
بحراوي، حسن	٢ - ١	٨٢	جعفر، حسب الشيخ	١١ - ١٠ - ٩	٦٦
برادة، محمد	٢ - ١	٤	جهاد، كاظم	١١ - ١٠ - ٩	٨٧
برشيد، عبد الكريم	٢ - ١	٧٢	جواهري، عبد الرفيع	٢ - ١	٣١
بركات، أحمد	٢ - ١	١٣٧	ح		
بركات، حليم	٦ - ٥	٣٤	الحاج، عمر محمد	٤ - ٣	١٣٤
بزيع، شوقي	٤ - ٣	٦	الحاجي، عبد العزيز	٦ - ٥	٢٤

الموضوع	العدد	الصفحة	الموضوع	العدد	الصفحة
حافظ، صبري	٤ - ٣	٢٩	زفراف، محمد	٢ - ١	٢٢
	٨ - ٧	٣٦	زكريا، عصام	١ - ١٠ - ٩	١٠٤
	١١ - ١٠ - ٩	٨٠	زيادي، أحمد	٢ - ١	١٣٥
حافظ، ياسين طه	٨ - ٧	١٤	زيد، إبراهيم	٢ - ١	١٢٠
حبيبي، إميل	٤ - ٣	١٣٣	الزيد، عبد الله بن عبد الرحمن	١٢	٤٨
الحجام، علاء	٢ - ١	١٧٠	الزيدي، إبراهيم	١١ - ١٠ - ٩	٦٩
الحجمري، عبد الفتاح	٢ - ١	٢	زيراوي، زهرة	١١ - ١٠ - ٩	٦٠
الحدادي، الطائع	٢ - ١	١٤٣			
حديدي، صبحي	٨ - ٧	٨٨	بس		
الحربي، محمد جبر	١٢	٩	السامرائي، ماجد	٤ - ٣	٩٠/٥٤
حسين، كامل يوسف	٦ - ٥	٩٠	السيب، حسن	١٢	١١
الحصيني، محمد عزيز	٢ - ١	٦٢	السريحي، سعيد مصلح	١٢	٥٣
حلاوي، جنان جاسم	١١ - ١٠ - ٩	٢٤	السعافين، إبراهيم	٤ - ٣	٨٣
حمروش، عبد الدين	٢ - ١	٧١	سعيد، خالدة	٤ - ٣	١٥
حميش، سالم	٢ - ١	٢٦	سعيد، محمود	٨ - ٧	٦٠
			سليمان، نبيل	٦ - ٥	٧٢
خ			سويدان، سامي	٤ - ٣	١٥
خال، عبده	١٢	٤١		٦ - ٥	٨٢/١٥
الخزّاط، ادوار	٨ - ٧	٢٦	ش		
	١١ - ١٠ - ٩	٣٦	الشاوي، عبد القادر	٢ - ١	١٠٤
الخصور، جمال الدين	٤ - ٣	٣٨	الشركي، محمد	٢ - ١	١٠١
	٦ - ٥	٢٥	شغموم، الميلودي	٢ - ١	٤٨
الخطيب، إبراهيم	٢ - ١	١٥٠	الشمّلان، شريفة	١٢	٧٨
خليل، رياض	٦ - ٥	٧٦	الشيخ، سليمان	٨ - ٧	٤٠
الخميس، أميمة	١٢	٤٤			
الخنيزي، غسان	١٢	٧٨	ص		
الخوري، ادريس	٢ - ١	٣٢	الصّالح، أحمد صالح	١٢	٢٦
			صالح، علي عبد الأمير	١١ - ١٠ - ٩	١٠٠
د			الصانع، يوسف	١١ - ١٠ - ٩	٦٢
درّاج، فيصل	٤ - ٣	٥٦	الصندوق، ليث	٦ - ٥	٣٨
	٦ - ٥	٩			
	٨ - ٧	٣	ط		
الدغفق، هدى	١٢	١٤٩	الطائي، علي	٨ - ٧	٤١
الدغمومي، محمد	٢ - ١	١٣	الطّبال، عبد الكريم	٢ - ١	١٤٧
دكروب، محمد	٦ - ٥	٨١			
الدوسري، سعد	١٢	١٧	ع		
			عالم، رجاء	١٢	٨٢
ر			العباس، محمد	١٢	٣
الراعي، لوريس	٨ - ٧	٦٣	عبد القادر، فاروق	٤ - ٣	١١٨
ربيع، مبارك	٢ - ١	٨	عبد الواحد، عبد الرزّاق	٤ - ٣	١١٠
الرزّاز، مؤنس	٤ - ٣	١٢	عتّود، عبده	٨ - ٧	٣١
رشيدات، فائق	١١ - ١٠ - ٩	٩٨	عثمان، ليلي	٨ - ٧	٥٦
ريحان، ربيعة	٢ - ١	٦٤	العريض، ثريا	١٢	٧٠
			العروي، عبد الله	٢ - ١	١١
ز			العلام، عبد الرحيم	٢ - ١	٥٤
الزعزوع، ثائر زكي	٦ - ٥	١٤			



## II - فهرس الموضوعات

الموضوع	العدد	الصفحة	الموضوع	العدد	الصفحة
أ			آخر خطابات الملك المخلوع (قصيدة)	٤ - ٣	١١
			آلام رأس الملكة (قصة)	٨ - ٧	٥٦
			ألق (قصيدة)	١٢	٤١
			أثر الموسيقى في أدب جبرا	٤ - ٣	٨٦
			اختفاء (قصة)	٦ - ٥	٦٦
			أخت ولادة (قصيدة)	١٢	٧٠
			الأدب السعودي المعاصر (عدد خاص)	١٢	
			الأدب المغربي المعاصر (عدد خاص)	٢ - ١	
			أدب مهجري مخصوص (مراجعة كتاب)	٨ - ٧	٧٩
			أدبنا الأكثر حداثة.. الأكثر حيرة	١٢	٣
			أدونيس يرد: الثقافة الجريمة، التسلية.	٦ - ٥	٤
			أدونيس والمحاجة الفقيرة	٨ - ٧	٨٨
			الإرث السبعيني والقصة القصيرة في المغرب	٢ - ١	١٢٢
			أرواح رجال، أرواح نساء (فصل من رواية)	٢ - ١	٨٧
			استبطان لاهوت التحرر والتجلي في «بئر»		
			جبرا «الأولى»	٦ - ٥	٤٥
			استخدام ضمير المتكلم في رواية جبرا	٤ - ٣	٩٥
			استعمار لا استعمار	٤ - ٣	١٣٣
			الاستقلالات	٦ - ٥	٢
			أشباه (فصل من رواية)	١٢	٨٢
			الأشياء والأسماء	١١ - ١٠ - ٩	٤٧
			أصدقاء وتشبيح (نصان)	١٢	١٣
			أطفال بألواح الطين (قصيدة)	٢ - ١	١٦٨
			أقترح الآن موتي (قصيدة)	١١ - ١٠ - ٩	١٠٦
			أقصوصتان	٨ - ٧	٥٩
			إلى أدونيس	٦ - ٥	٥
			إلى د. علي عقلة عرسان	٤ - ٣	٢
			إلحقنا!	٨ - ٧	٢
			الذي نسي قناعه (قصيدة)	١٢	٢٤
			أن تنبسط والجرح (قصيدة)	١٢	٢٥
			انطفاءات اللون (قصيدة)	١٢	١١
			أنوار الكهف	٢ - ١	١٣٨
			أيقونة من الخزف الفلسطيني (قصيدة)	٨ - ٧	١٤
			أيثها المهاوي لماذا لا تفرّدين بالعشرات؟ (قصيدة)	٢ - ١	١٣٢
ب			باتجاه قصيدة عربية جديدة	٨ - ٧	٤١
			بارابول (قصة)	٢ - ١	١٠٨
			باط الخروب (قصة)	٢ - ١	٨
البحث في «الغرف الأخرى» البدوي والحمامة (قصة)	٤ - ٣ ١٢	٩٠	برج السعود	٢ - ١	١١٢
بريد الآداب	٦ - ٥	١١٥	بريدك موسم الرؤيا	١١ - ١٠ - ٩	١١٠
بصرياتا (مراجعة كتاب)	٢ - ١	١٣٤	بعد ذلك (قصيدة)	٨ - ٧	٧٤
بئر الماء الساخن (قصة)	٢ - ١	١٣٧	البيان الروائي الأخير - «يوميات سراب عفان»	٨ - ٧	٦٦
بيت العنكبوت (قصة)	٦ - ٥	٤٩	بيت العنكبوت (قصة)	٢ - ١	١٢٠
بين قضية أطفال العراق وقضية أدونيس»	٢ - ١	٩	التأسيس الثقافي للخطاب التسويي	٦ - ٥	٢٥
ت			تتقبُّ في شهقة الطين (قصيدة)	٨ - ٧	٢٤
التأسيس الثقافي للخطاب التسويي	٦ - ٥	٢٥	تجاهل القضايا وتجريم النوايا وتهافت الخطاب	١١ - ١٠ - ٩	٨٠
تتحبُّ في شهقة الطين (قصيدة)	٨ - ٧	٢٤	التحديث والديموقراطية (حوار مع عبد الله العروي)	٢ - ١	١١
تجاهل القضايا وتجريم النوايا وتهافت الخطاب	١١ - ١٠ - ٩	٨٠	تحية إلى نزار قبّاني!	١١ - ١٠ - ٩	٥
التحديث والديموقراطية (حوار مع عبد الله العروي)	٢ - ١	١١	تحية لسيدّ البيد (قصيدة)	١٢	٨
تحية إلى نزار قبّاني!	١١ - ١٠ - ٩	٥	ثراتيل (قصيدة)	٢ - ١	١١٩
تحية لسيدّ البيد (قصيدة)	١٢	٨	ترتيلات نجدية في تضاعيف الخليج	١٢	٤٨
ثراتيل (قصيدة)	٢ - ١	١١٩	التشدد والتساهل	٤ - ٣	١٣٤
ترتيلات نجدية في تضاعيف الخليج	١٢	٤٨	تضاريس (قصة)	١٢	١٤
التشدد والتساهل	٤ - ٣	١٣٤	تعاليل (قصيدة)	١٢	٦١
تضاريس (قصة)	١٢	١٤	تكوّن النصّ السردي في «محن الفتى زين شامة»	٢ - ١	١٤٣
تعاليل (قصيدة)	١٢	٦١	تلك أيام وهذه شذراتي	٢ - ١	٢٦
تكوّن النصّ السردي في «محن الفتى زين شامة»	٢ - ١	١٤٣	التّئين (مسرحية)	٢ - ١	٩٠
تلك أيام وهذه شذراتي	٢ - ١	٢٦	ث		
التّئين (مسرحية)	٢ - ١	٩٠	ثقافة القناع.. وقناع الثقافة	٤ - ٣	٢٨
ث			ثلاث قصائد	٢ - ١	١٤٧
ثقافة القناع.. وقناع الثقافة	٤ - ٣	٢٨	ثلاثة آراء في «بستان الشمس»	٦ - ٥	١٠٥
ثلاث قصائد	٢ - ١	١٤٧	ثلاثة ردود على أدونيس	٤ - ٣	١٥
ثلاثة آراء في «بستان الشمس»	٦ - ٥	١٠٥	ثلاثة شهداء جدد	٤ - ٣	٥
ثلاثة ردود على أدونيس	٤ - ٣	١٥	ج		
ثلاثة شهداء جدد	٤ - ٣	٥	جبرا إبراهيم جبرا (ملف خاص)	٤ - ٣	٥٣
ج			جبرا شاعراً	٤ - ٣	٧٧
جبرا إبراهيم جبرا (ملف خاص)	٤ - ٣	٥٣	جبرا يتحدّث	٤ - ٣	٩٨

الموضوع	العدد	الصفحة	الموضوع	العدد	الصفحة
الجدار (قصة)	٥ - ٦	٦٠	ز		
جمالية العالم القصص في «المسافات الظامنة»	٥ - ٦	١٠٠	«زمن الأخطاء» حول الهدم والبناء الزيتون للموتى (قصة)	١ - ٢	١٠٤
				٧ - ٨	٦٧
ح			س		
حادثة المصعد	٥ - ٦	٦٥	السبي الأخير (قصيدة)	٩ - ١٠ - ١١	٦٩
حالات (قصيدة)	١٢	٤٦	السكارة (قصة)	١٢	٧٢
حكايات قصيرة جداً	٥ - ٦	١٤	سرّنة (قصة)	١ - ٢	١٢٨
حكاية صوت مغيب (قصة)	١٢	٤٤	سيرة الحكمة (قصيدة)	١ - ٢	٧١
الحلف الجديد المقيت	٧ - ٨	٤	سيرة الهارب من الحلم (قصيدة)	٩ - ١٠ - ١١	٧٣
حوار: سكين أم ضوضاء (قصة)	٩ - ١٠ - ١١	٩٩			
حوار مع الفرد فرج	٧ - ٨	٤٧	ش		
حوار مع عبد الله العروي	١ - ٢	١١	شارق (قصة)	١٢	١٢
حوار مع فؤاد التكرلي	٩ - ١٠ - ١١	٢٤	الشتات مجدداً (قصيدة)	٩ - ١٠ - ١١	٢٠
حوارية الصمت (قصيدة)	٥ - ٦	٥٥	شكوى هندي خليلي أمام دالية الأرجوان (قصيدة)	٧ - ٨	١٠
الحوت والمدينة (قصة)	١٢	٧٨			
الحرورية (فصل من رواية)	٥ - ٦	٧٢	ص		
حول أدونيس	٩ - ١٠ - ١١	٨٧	«صُراخ في ليل طويل» أو أصوات الرواية الذهبية	٣ - ٤	٥٦
			الصورة (قصة)	١ - ٢	١٣٥
			الصورة والتمثال (قصة)	١ - ٢	٦٤
خ			ط		
خريطة المشي بين الدروب المحذورة (مراجعة كتاب)	١٢	٧٩	الطائي والقصيدة الأدائية	٩ - ١٠ - ١١	٩٣
خيطانو المجنون (مسرحية)	١ - ٢	٧٢	طرق تتلمس الليل (قصة)	١٢	٧٢
د			ع		
الدليل (قصيدة)	٧ - ٨	١٥	عالم في ألف عالم (قصة)	٩ - ١٠ - ١١	٦٣
دوناتوس (قصيدة)	١ - ٢	٥٢	عصيان في المسيد	١ - ٢	٦٨
			عطش الماء (قصيدة)	١ - ٢	١٧٠
ذ			عظام الأحلام وشعرية الضجر عند محمد الدميني	١٢	٢٨
الذات وتمظهرات الخطاب الصوفي	٧ - ٨	٧٦	عقد النار والرماد - عراقية في بيروت	٩ - ١٠ - ١١	٨
ذاكرتنا وذاكرتهم	٩ - ١٠ - ١١	٢	على مضض	١ - ٢	١٣٠
ذاكرة الآداب (٦)	٣ - ٤	١٠٥	عن قضاء الفكر الفلسفي في المغرب	١ - ٢	٢٨
ذاكرة الآداب (٧)	٧ - ٨	٥٤			
			غ		
ر			غبار الأيام أو نصر في الزوال	١ - ٢	٤١
الراكب والمركوب (مشهد)	٣ - ٤	١٢	غبار العتمة (قصة)	١٢	١٩
رجل فكر وإبداع	٣ - ٤	٥٤	غربة صوفي آخر (قصيدة)	٥ - ٦	٤١
الرجل والبذلة (قصة)	١ - ٢	٣٢	الغريبان (قصة)	٩ - ١٠ - ١١	٢٣
رداً على أميل حبيبي	٥ - ٦	٢٧	غياب مجلة الناقد: زمان السكوت وملزمة البيوت	٧ - ٨	٥٠
الرداذ وحبات اللؤلؤ (قصة)	٩ - ١٠ - ١١	١٠٠			
ردم الجامع والجامعة معاً	٧ - ٨	٣	ف		
رسالة القاهرة	٣ - ٤	١١٢	فاس (قصيدة)	١ - ٢	٣
رسالة المغرب	٣ - ٤	١١٤	فاصلة الشاهدة والقبر (قصيدة)	٥ - ٦	٧٦
رسالة المغرب: قضية أبي زيد ومتقفو المغرب	٩ - ١٠ - ١١	١٠٧	فاكهة الليل	١ - ٢	١٦٧
رسائل من طه الحاجري إلى طه حسين	٩ - ١٠ - ١١	٣٢	«فاليوم» الحلقة المفقودة	٩ - ١٠ - ١١	٦٠
رقصة الذئب في الكفن	١ - ٢	٦٢	«فاميليا» الجعابي واستقصاءات المسرح	٧ - ٨	٣٦
الرقصة لم تتم (فصل من رواية)	٩ - ١٠ - ١١	٣٢	الفدائي (قصيدة)	٧ - ٨	٣٩
رواية «الضوء الهارب» لمحمد براءة: البحث			فلسوف نبقى صامدين (قصيدة)	٧ - ٨	١٩
عن حكمة النساء	١ - ٢	١٥٠	في انتظار ما لا يجيء (دراسة عن الشبابي)	١٢	٥٣
روح محلقة وهانئة (نصر)	١٢	٤٠			

الموضوع	العدد	الصفحة	الموضوع	العدد	الصفحة
في صمتها يتخلّق الوطن (قصيدة)	١٢	٨٦	المرايا (قصيدة)	٦ - ٥	٢٤
ق			المسرح المغربي خلال الثمانينات	٢ - ١	٨٢
قبر الخيام (قصيدة)	٨ - ٧	١٢	مشكلة الهجرة العربية في رواية	١١ - ١٠ - ٩	٦٧
قرأت العدد الماضي من الآداب	٤ - ٣	١١٢ و ١١٨	مشهد خلقي لما حدث (قصيدة)	٤ - ٣	١٤
قراءة على الشاشة (قصيدة)	٦ - ٥	٧٩	المشي في الطين (قصيدة)	١١ - ١٠ - ٩	١٠٤
قصائد	١١ - ١٠ - ٩	٦٢/٣	مقهى الشاطئ (فصول من رواية)	٢ - ١	١١٥
قصائد إشارية	١١ - ١٠ - ٩	٤٥	الملوكوت (قصيدة)	٨ - ٧	٣٥
القصة الكاملة لباب الكبير (قصيدة)	٢ - ١	١٠٧	ممرّ الزيزفون (قصيدة)	١١ - ١٠ - ٩	٦٦
القصيدة الأولى	١٢	٦٩	من أضرم النار في الشجرة؟ (قصيدة)	٦ - ٥	٣٨
قصيدة الجبال	٨ - ٧	١٦	من خالدة سعيد	٤ - ٣	١٥
القصيدة المغربية/ أجيال ورؤى	٢ - ١	٣٥	من عبد الوهاب المؤدب	٦ - ٥	٧
قضايانا أم قضايا أدونيس الراهنة؟	٤ - ٣	٢٩	مناقشة بيان علي الطائي	١١ - ١٠ - ٩	٩٠
قضية نصر حامد أبي زيد من جديد	٢ - ١	٣	المؤتمر ١٩ للاتحاد العام للأدباء العرب	٤ - ٣	٤٣
قعوّار والقاهرة	٤ - ٣	١٣٢	مواسم.. من الغياب (قصيدة)	١٢	٧٢
ك			موعد مع.. (قصّة)	٢ - ١	١٤٨
الكاتب وأسطورته الشخصية («شروخ في			موقفنا من قضية أدونيس	٤ - ٣	٥
المرايا» لعبد الكريم غلاب)	٢ - ١	١٦٢	مدينة يحاكم مدينة	٦ - ٥	٦٩
كافكا عربياً: بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة	٨ - ٧	٣١	ن		
كان أمّا لأبيه (قصّة)	٨ - ٧	٦٣	النار تاكل أوراق اللعب	٢ - ١	٥٩
كاهنة (قصيدة)	٦ - ٥	٦٠	ناس السيرك	٢ - ١	١٧٥
كتاب العبر (قصيدة)	٦ - ٥	٣٠	نبته البركان (قصّة)	٢ - ١	١٠١
الكتابة في زمن متغير	٨ - ٧	٢٦	نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة	٤ - ٣	١٣١
كُتّاب المغرب والآداب المخصّصة لهم	٨ - ٧	٩٠	النبي (قصّة)	٢ - ١	١٤١
كل مجدي أنني حاولت (قصيدة)	٤ - ٣	٦	نحو ديموقراطية إنسانية توازن بين الحرية والعدالة	٦ - ٥	٣٤
كيف تحلم بموسكو (قصّة)	٢ - ١	٢٢	ندوة الآداب في بيروت	٦ - ٥	٧٩
كينونة يقطّى	٢ - ١	٤٦	النزول (قصّة)	٦ - ٥	٥٧
ل			نصوص	١٢	٦٣
لامبالاة	٦ - ٥	٦٩	النقد والدعاية الزائفة	١١ - ١٠ - ٩	٩٨
لامع الحرّ يصغي إلى مثاله	١١ - ١٠ - ٩	٧٠	نهر الحيوان / نهر اللغة	١٢	٦٤
اللجوء إلى حرية الكتابة	٢ - ١	٤	هـ		
لذة الاكتشاف	٨ - ٧	٧٨	الهدهد (قصّة)	٢ - ١	٤٨
اللواقح (قصيدة)	١٢	٥٠	هذا الجسر وتلك الخيمة والنخلة (قصيدة)	١١ - ١٠ - ٩	١٠٢
ليست كمثّل النساء (قصّة)	٤ - ٣	٨	هكذا كتب «الشاعر النمر»	٦ - ٥	٩٠
«ليلة الإعدام» بين الثائر عوض وعمر أبو ريشة	٨ - ٧	٤٠	هيولى (قصيدة)	١٢	٧١
م			و		
ما أكثر الشعر/ ما أقلّ الشعر!	١٢	٢٠	وثائق لأدونيس	٦ - ٥	١٠٩
المتخيّل / الإبداع	٦ - ٥	٣٩	الوحش (قصّة)	١٢	١٧
المتخيّل الروائي الريفّي (قراءة في «أطيان			وداعاً أبا سدير (قصيدة)	٤ - ٣	١١٠
الظهيرة»)	٢ - ١	٥٤	وقائع الكتابة وأسئلتها في «البحث عن وليد		
المتثقف حين يتحول إلى مفترّعام	٨ - ٧	٨٣	مسعود»	٤ - ٣	٦٣
المتثقف العربي من الطليعة إلى الفجيعة	٤ - ٣	١٥	ي		
مَجْمَع أسرار لا يقشّي سرّه	٨ - ٧	١٥	الينابيع	٢ - ١	١٧٣
مدينة الأسوار العالية (قصّة)	٦ - ٥	٦٧	«يوميات سراب عقّان»: الأقنعة المتغيرة	٤ - ٣	٨٣
المدينة وشرف العشيرة (قصّة)	١١ - ١٠ - ٩	٧٤			
المراثي (قصّة)	١٢	٩			
مراكش (قصيدة)	٢ - ١	٣١			